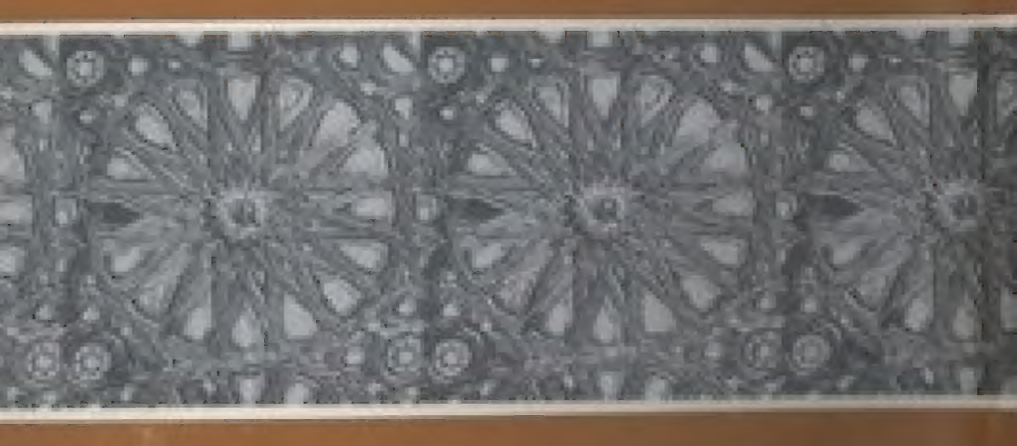
كتاب

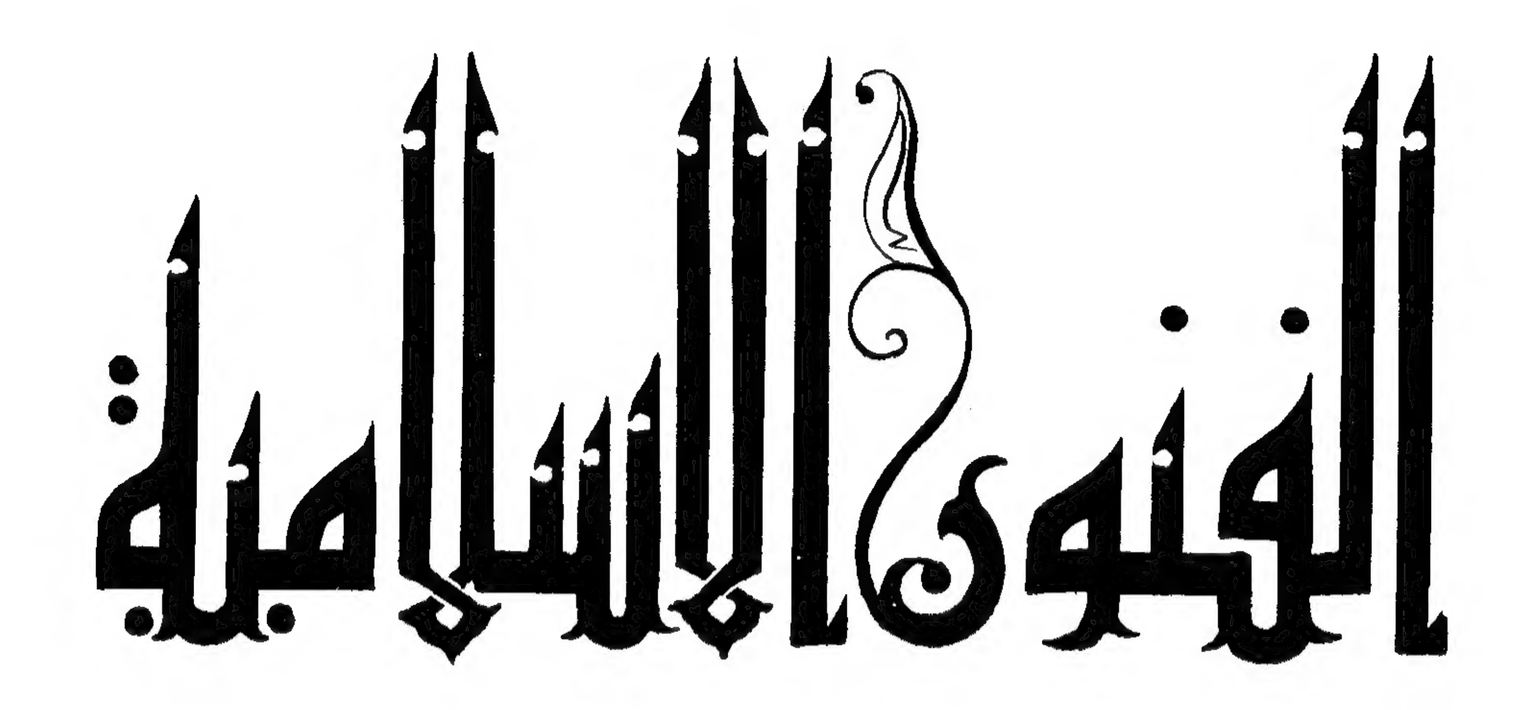
الفنون الإسلامية



د . سعاد ماهر محمد
أستاذة الآثار المصرية
عميدة كلية الآثار (سابقاً)



كتاب



د . سعاد ماهر محمد
أستاذة الآثار المصرية
عميدة كلية الآثار (سابقا)



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

المقدمة

لقد عرَّف الفلاسفة الفن بأنه هو التعبير المادى لفكرة دينية فى الإنسان أو بواسطة الإنسان . وأن الدين والفن توأمان منذ البداية ، فهو يولد فى معظم الحالات فى خدمة الدين ، فتماثيل الآلهة وصورها وأماكن العبادة ومستلزماتها كانت أهم مظاهر الفن منذ البداية .

فإذا رجعنا إلى عصر ما قبل التاريخ ، وجدنا أن الإنسان البدائى عندما استقر به المقام فى الكهوف ، أقام على جدرانها يزخرفها ، وإلى آلات صيده يزينها ويجملها .

ولسنا نعرف على وجه التحديد السبب الذى دعاه إلى الاشتغال بالفنون الجميلة ، هل هى الغريزة التى أوحت إليه بمحاكاة الطبيعة ، أم هى الرغبة فى جلب النفع واتقاء الشر .

وأيا كان السبب ، فإن الشئ الذى لا شك فيه هو أن الإنسان الأول ، اعتقد بقوى عظيمة تؤثر فى كيانه دون أن يراها ، لذلك لجأ إلى الفن يستعين به على تحقيق بغيته ، فنحت التماثيل وأقام الأنصاب ورسم الصور .

ولم يقتصر الفن على خدمة الإنسان البدائى فى ديانته الساذجة ، بل خدمه كذلك فى عصر الحضارة ، عندما تقدمت عقائده الدينية . فقد اعتقد المصريون القدماء بعودة الروح ، ومن ثم نحتوا التماثيل التى ستحل فيها الروح ، وزينوا المقابر ونقشوها ، وأثثوها بكل ما يحتاج إليه الإنسان فى حياته الآخرة .

وإذا كان اليونان قد برعوا فى فن النحت والتصوير إلى درجة لم يصل إليها شعب ، من الشعوب والحضارات القديمة ، فإنما كان الباعث على ذلك ، بل والفضل فيه ، يرجع إلى ديانتهم .

فقد ابتدعوا لأنفسهم آلهة نزلت إلى مستوى البشر ، فمنها الصالح ومنها الطالح ، وتخيلوا هذه الآلهة على صورة الإنسان ، والحيوان والأجرام السماوية ، وبذلوا جهدهم فى نحت تماثيل لها ، كانت أروع ما أخرجته يد البشر .

كذلك كان الفن فى خدمة باقى ديانات شعوب الشرق القديم ، من سومريين وبابليين وآشوريين وغيرهم ، فقد استخدمت هى الأخرى ، فن النحت البارز فى نقش صور آلهتهم التى تخيلوها على صورة الإنسان ، والحيوان على السواء .

وجاء الدين اليهودى ، أول الأديان السماوية ، والشعوب على هذه الحالة من الوثنية وعبادة الأصنام ، فعمل على الحيلولة بينهم وبين الفن ، حتى يبعدهم عن عبادة الأوثان .

فقد ورد فى التوراة : « لا يكن لك آلهة أخرى أمامى ، لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما ، مما فى السماء من فوق ، وما فى الأرض من تحت ، وما فى الماء من تحت الأرض . ولا تسجدن لهن ، ولا تعبدهن ، لأنى أنا الرب إلهك إله غيور ، افتقد ذنوب الآباء فى الأبناء فى الجيل الثالث والرابع من مبغضى[(١)] » .

ثم ظهر الدين المسيحى واعتنقه كثير من بنى إسرائيل ، كما انتشر فى الدولة الرومانية ، وكما حرمت اليهودية عبادة الأوثان ، وبعبارة أخرى قضت على الفنون التطبيقية ، قضاء مبرماً ، كذلك فعل الدين المسيحى ، ولكن فى شئ من الرفق والهوادة ، فهو لم ينه عن نقش الصور وصنع التماثيل ، وإنما دعا إلى الزهد والتقشف وهما والفن الجميل على طرفى نقيض .

فقد ورد فى الانجيل : « لا يقدر أحد أن يخدم سيدين ، لأنه إما أن يبغض الواحد ويحب الآخر ، أو يلازم الواحد ويحتقر الآخر . لا يقدرون أن يخدموا الله والمال . لذلك أقول لكم لا تهتموا لحياتكم بما تأكلون وبما تشربون ، ولا لأجسادكم بما تلبسون ، أليست الحياة أفضل من الطعام ، والجسد أفضل من اللباس[(٢)] » .

على أن المذهب الكاثوليكى المسيحى اعتمد كليا على الفن ، فى توضيح تعاليمه ، وتصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسيرة أبطالها .

أما الدين الإسلامى فقد كان له موقف حيال الفنون التطبيقية ، يختلف عن موقف الدينين السابقين . فهو لم يستعملها فى طقوسه الدينية ، كما هو الحال بالنسبة للمسيحية ، كما أنه لم ينكرها كما فعل الدين اليهودى .

---

(١) التوراة : الاصحاح العشرون من سفر الخروج .
(٢) الإنجيل : الإصحاح السادس من أنجيل متى

أما عن كراهية التصوير عند المسلمين فأساسها أحاديث تنسب إلى النبى عليه السلام ، والقصد منها البعد عن الوثنية وعبادة الأصنام ، ذلك فضلا عن كراهية الترف فى ذلك العصر الذى ساد فيه الزهد والتقشف والجهاد فى سبيل الله .

أما القول بأن الاسلام حرم التصوير ، فليس له أساس من الصحة ، إذ لم يعرض القرآن الكريم للتصوير بشئ ، وقد كان لهذه الكراهية أثرها فى الفن الاسلامى ، الذى ابتعد عن نحت التماثيل المجسمة ، وكذلك اللوحات الفنية المستقلة .

وأدى فى نفس الوقت إلى أتقان أنواع من الزخرفة ، قوامها العناصر الهندسية والنباتية ، بعد أن جردها عن أصولها الطبيعية ، وأسرف فى استعمالها حتى أطلق عليها الأوروبيون اسم (أرابيسك) أى الزخارف العربية .

على أننا لا ندعى أنه كان للعرب قبل الاسلام ، حظ وافر فى مزاولة الفنون التطبيقية ، اللهم إلا فى أطراف شبه الجزيرة ، فى بلاد اليمن ، والأجزاء المتاخمة للدولة الساسانية والبيزنطية .

وعلى ذلك فإننا نستطيع القول بأن الفن الاسلامى أخذ قوامه الروحى من شبه الجزيرة العربية ، أما قوامه المادى فقد تم صوغه فى أماكن أخرى كانت له فيها قوة وحياة .

ولما سطع نور الاسلام أقام للعلم دولة ، وللفنون طلاوة ، وللصناعات نهضة ، ولأسباب الحياة أمناً وتقدما وسعادة .

والحضارة المادية ونعنى بها الآثار الباقية ، هى أصدق قيلا وأقوى دليلاً من الحضارة المروية ، أو المكتوبة أو المأخوذة بالفهم والاستنتاج . إذ لو ظفر علماء الحضارات بأعيانها وبواعثها لاجتمع لهم منها أدلة قائمة ، وموارد عامرة بأصول البحث عن الحضارات الاسلامية من أقدمها إلى أحدثها ، وذخيرة حافلة بوجود المقابلة بين كل حضارة منها ، وسائر أخواتها فى أطوارها المتتابعة .

وإذا كان علماء تاريخ الحضارة يعتمدون فى دراساتهم على مخلفات الأمم من التحف المنقولة ، من الأمتعة والأدوات وما إليها ، ليتعرفوا بها أحوالها وعاداتها ، وما كانت عليه فى حياتها ومعيشتها اليومية ، ويقيسوا بها درجاتها من التقدم والتخلف ، أو من الأصالة والتقليد ، ومبلغ اتصال كل ذلك بالقدرة على تجويد الصناعة ، وتنويع حاجة المعيشة ، وحسن الفطنة والذوق السليم والمهارة الفنية ، فإن ما تركه المسلمون الذين امتدت دولتهم من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ، قد أثرت جعبة علماء الفنون والآثار ، مما أعانهم على الوصول إلى معرفة حضارة الاسلام الفنية ، وتقديرها حق قدرها .

لقد قام الفن الإسلامى على أسس من الفنون التى كانت سائدة فى البلاد التى فتحها العرب ، والتى أصبحت تكون جزءا من الدولة الاسلامية ، وهى الفن الساسانى والبيزنطى والرومانى والفن الهندى وفنون الصين وآسيا الصغرى ، وان اختلف علماء الآثار فى تحديد نصيب كل فن من الفنون القديمة ، فى بناء الفن الاسلامى الجديد .

على أن الفن الاسلامى لم يأخذ كل ما صادفه فى فنون الحضارات من موضوعات وعناصر ، بل وقف منها موقف الفاحص الناقد ، لذلك فإننا نجد الفنان المسلم قد أمضى فترة طويلة فى عملية استجماع واختيار ومزج .

فقد جمع العناصر الزخرفية من فنون البلاد التى خضعت للامبراطورية الاسلامية المترامية الأطراف ، التى امتدت من الهند شرقا إلى شمال إفريقيا وبلاد الأندلس غربا ثم اختار ما لا يتعارض من أحكام الدين الجديد وأبعد منها ما نص على كراهيته ، ثم مزج ما يلائم منها ذوقه العربى .

وقد استغرقت هذه العملية من جمع واستبعاد ومزج ، ثلاثة قرون تقريبا أصبح للفن الإسلامى بعدها مميزاته الخاصة التى تكاد لا تخطئها العين .

وقد كان قوام الأسلوب الفنى الذى ابتكره واختص به الفنان المسلم ، بعد مضى ثلاثة قرون ، الأشكال الهندسية . وبرغم أنه لم يكن مبتدعا لها إلا أنه لا سبيل إلى إنكار مقدرته فى طريقة رسم هذه الأشكال الهندسية وتوزيعها والتأليف بينها وتنسيقها تنسيقا يجعلها تبدو وكأنها اخترعت لأول مرة .

وقد وصل الفنان المسلم إلى ذلك عن طريق تقسيم وتحليل تلك الأشكال ، فتارة نراها متشابكة وأخرى متداخلة وأحيانا متلاحقة وأخرى متباعدة ، ومن ثم فإننا نستطيع أن نقول فى ثقة وإطمئنان ، إن هذا الأسلوب الزخرفى ، قد بعثه الفنان المسلم بعثا جديدا فبدأ فى ثوب من الجمال قشيب لم يكن له من قبل .

كما لم يبتكر الفنان وحدات نباتية أو حيوانية جديدة ، بل رسم الأزهار والأشجار والأوراق . وكذا الطيور والحيوانات ، بعد أن حورها تحويرا كادت تفقد معه شخصيتها .

كذلك نفر من الفراغ وكره أن يرى سطحا عاطلا من الزخرف فكرر الوحدات الزخرفية المذكورة تكرارا يمكن أن يستمر دون أن يقف عند حد ودون أن تمله العين .

ولما كان هذا الأسلوب الفنى الذى ظهر واضحا فى القرن الثالث الهجرى ، وفى مدينة سامراء التى نشأت فى ذلك القرن ، وليس له مثيل من قبل ، فقد أطلق عليه علماء تاريخ الفنون اسم (ارابسك) نسبه إلى أن العرب هم أول من ابتكره .

هذا ويجب أن لا ننسى ، أن العرب هم أول من استخدم الخط كعنصر زخرفى هام ، فقد حظى الخط العربى من عناية المسلمين جميعا بنصيب وافر ، وكان للخطاطين عندهم ، مركز ممتاز ، لا نبالغ إذا قلنا إنه قد تسامى إلى مركز الملوك والأمراء .

فقد نزل هؤلاء إلى ميدان الخطاطين ينافسونهم فى صنعتهم لا سعيا وراء الكسب المادى ، ولكن رغبة فى الحصول على الفخر الأدبى . على أن الذى أعطى الخط العربى هذه المكانة الممتازة هو اتصاله الوثيق بالقرآن الكريم ، فالخط العربى هو وحدة أداة كتابة هذا الوحى .

ومن هنا كان إقبال من إعتنق الإسلام على تعلم الخط العربى ، ومن هنا وجدت الصلة التى هى اوثق الصلات . التى ربطت العالم الإسلامى بعضه ببعض .

هذا وقد دفعت العقيدة بالمسلمين إلى تزيين ما أخرجته أيديهم من المصنوعات أو شيدوه من العمائر ، بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، مما كان له أبعد الأثر ، وأقواه فى نشأة فن الخط ، وتطويره حتى وصل إلى درجة من الجمال الفنى ، يعز أن نجدها فى أى فرع من فروع الفن الاسلامى .

وفن هذا تراثه من الثراء المادى والفنى ، ومن الأصالة والابتكار ، لابد وأن يتصدى لدراسته والكتابة عنه العديد من علماء الفنون والآثار ، ومؤرخى الفنون . فقد تناول الفنان الجانب الظاهرى للرسوم والأشكال والألوان ، ودرسه الأثرى من الجانب التاريخى والسياسى والاجتماعى .

أما مؤرخ الفنون ، فقد بيّن مدى صلته بالفنون التى سبقته ومقدار ما أعطى للفنون التى جاءت بعده ، وموقفه حيال السابق واللاحق من تلك الفنون .

إلا أن أحدا من علماء الفنون والآثار ، لم يحاول أن يعكف على دراسة التحف المنقولة فى الفن الاسلامى من جميع تلك النواحى ، السالف الإشارة إليها ، دراسة توضح وتجلى الكثير من الغموض الذى يكمن داخل التحف الأثرية ، والتى لا يمكن معرفتها ما لم يقم الباحث بدراسة كل تلك الجوانب مجتمعة .

ولكن مثل تلك الدراسة المتعددة الجوانب يتحتم أن يكون صاحبها قد تخصص فى العديد من فروع العلم والمعرفة ، وخاصة تلك التى تمت بصلة وثيقة إلى معرفة كنه التحف الأثرية .

ولما كنت من المتخصصين فى الآثار الاسلامية ، هذا فضلا عن أننى اشغل استاذة الآثار الاسلامية بكلية الآثار بجامعة القاهرة ، وقد تسنى لى أن أدرس وأتخصص وألم بكثير من العلوم والمعارف ، التى تحتاجها دراسة التحف الأثرية ، وذلك أن دراستى الجامعية كانت فى التاريخ ، ثم التحقت بدراسة الآثار الاسلامية فى دراستى العليا ، وفى نفس الوقت التحقت بكلية الفنون التطبيقية لدراسة المواد الخام وكذا النواحى التطبيقية المتعددة .

لذلك فقد وجدت لزاما علّى أن أصنف مؤلفا أتناول فيه دراسة التحف المنقولة فى الفن الاسلامى ، من جميع نواحيها .

وإذا أضفنا إلى ما تقدم أن جميع ما صنف عن الفنون الاسلامية قد نفذت طبعاته ، لتبين لنا مدى الحاجة الملحة إلى تأليف مثل هذا المصنف ، الذى أضعه بين يدى القارئ العزيز ، لعله يحوز قبوله وأن يسد جانبا فى المكتبة العربية والحضارة الاسلامية .

والله أسأل أن يهدينا سواء السبيل

المؤلفة

سعاد ماهر محمد

الفصل الأول

الخزف

١ ـ طريقة الصناعة .
٢ ـ أنواع الخزف .
٣ ـ الفخار .
٤ ـ الخزف الإسلامى .
٥ ـ الخزف منذ فجر الإسلام وحتى بداية القرن الخامس الهجرى .
٦ ـ الخزف الإيرانى فى العصر السلجوقى والمغولى .
٧ ـ مراكز التخزيف فى إيران .
٨ ـ الخزف الإيرانى فى العصر الصفوى .
٩ ـ خزف الرقة .
١٠ ـ الخزف المصرى فى العصر الأيوبى والمملوكى .
١١ ـ الخزف الأسبانى المغربى .

الخـــزف

لقد حظى الخزف الإسلامى بعناية كثير من العلماء والباحثين فتناولوه بالبحث والدراسة الواعية ، وقد كان حافزهم الأول لهذه العناية كثرة ماعثر عليه منه ، فى الحفريات التى اضطلعت بها الهيئات العلمية فى مراكز الحضارة الإسلامية ، ومواطن ازدهارها فى مختلف عصورها . وكذلك ماعثر عليه ، بطريق الصدفة ، فليس من الحق فى شئ أن نكرر ذلك الدور الذى تلعبه الصدفة فى معاونة علماء الآثار على الكشف عن كثير من مخلفات الحضارة ، فقد عثر فى كثير من الأحيان على مجموعات كبيرة من الخزف أثناء عمليات الإنشاء والتعمير التى كانت تدعو اليها حركة اتساع رقعة البلدان وتطورها وامتداد عمرانها .

ولابد لتأريخ الخزف من الاعتماد على أسس عديدة ، حتى يكون التأريخ واقعيا أو قريبا من الواقع على قدر الإمكان . ومن أهم الأسس التى اعتمد عليها العلماء فى تأريخ الخزف ، المادة الخام ، وطريقة الصناعة والزخارف ، ثم المكان الذى عثر عليه فيه .

وكثيرا ماعمد المؤرخون عند عدم توفر هذه الأسس أو غيرها ، الى الافتراض أو الترجيح ، رغم ماقد يكون فيها من البعد عن الحقيقة والواقع فى بعض الأحيان .

ومن البديهى أن قطع الخزف المؤرخة ، كانت هى العمدة عند المقارنة أو التباين ، فقد كانت تغنى العلماء عن تطبيق الأسس التى سلفت الإشارة اليها ، كما كانت تكفيهم مؤونة الافتراض والتخمين .

واذا رجعنا الى تاريخ الخزف منذ أقدم العصور ، لوجدنا أن الإنسان عرف صناعته من الطين

على أننا إذا أمعنا النظر فى صناعة الأوانى الفخارية عبر التاريخ ، لوجدنا أن تطورها كان أسرع من تطور غيرها من الصناعات ، وكانت مطالب الحياة هى الباعث الأول لتلك السرعة ، فالحاجة ، كما يقولون ، أم الاختراع .

ولعل الإنسان فى عصور ماقبل التاريخ ، قد فكر فى الحصول على أجود أنواع الطينة ولم يكتف بالطينة الطبيعية غير الجيدة ، بل لجأ الى استعمال الطينة الصناعية المؤلفة من عدة مواد ، والتى يتوفر لها من الصلاحية مالا يتوفر للطينة الطبيعية ، وذلك لرغبته فى الحصول على نوع من الخزف الجيد الذى لاينكسر سريعا .

ولم يقتصر تطور الصناعة فى تلك العصور المبكرة على (عجينة الخزف) بل تعداها الى الطلاء والدهان ، حتى لاتتسرب السوائل منها عند وضعها فيها .

فقد كان الإنسان قد وصل فى مدارج الرقى الى أكل اللحوم الناضجة ، ومن ثم فقد أصبح فى حاجة الى أوان لإنضاج هذه اللحوم فوق النار . وقد ادت حاجته هذه الى اهتدائه الى عملية حرق الخزف فى درجة حرارة مرتفعة ، بعد أن كان يكتفى بتجفيفه على حرارة الشمس ، كما لجأ من قبل الى الطلاء كوسيلة لمنع تسرب السوائل من هذه الأوانى .

واذا كان هذا هو حال الخزف فى العصور القديمة ، فإن أهميته فى العصور الوسطى ، وخاصة فى عهد الحضارة الإسلامية ، قد زادت الى درجة جعلته فى مركز الصدارة بين الصناعات الأخرى .

ولم يكن ذلك راجعا بطبيعة الحال الى القيمة المادية لهذه الأوانى الخزفية ، فقد سبقتها الأوانى المصنوعة من الذهب والفضة . التى كان رجال الدين يكرهون استعمالها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لتقدم الحياة الاجتماعية التى تطلبت زيادة الحاجة الى أنواع ممتازة من الخزف .

وقد كان إنتاج الخزف فى العالم الإسلامى عظيما جدا ، وامتاز بتنوع منتجاته وتعدد أشكاله وطرق زخرفته وأساليب صناعته ، كما برع المسلمون بصفة خاصة فى طلاء الخزف بالمينا ذات الألوان المختلفة فى صناعة بلاطات القاشانى .

طـــريقـــة الصـــناعة

ينقسم الخزف من حيث المواد المصنوع منها وطريقة صنعه الى ثلاثة أنواع : —

النوع الأول أوان مصنوعة من طينة (عجينة) حمراء محروقة مطلية ، أو غير مطلية ، ويعرف هذا النوع بالفخار . وينقسم الفخار بدوره الى ثلاثة أقسام ، فخار غير مطلى ، وفخار مطلى ، وفخار من طينة سوداء تعرف باسم طينة روستشوك ، وهو اسم مدينة بلغارية تستجلب منها هذه الطينة . وكان الأتراك يصنعون منها سابقا ، أقداح القهوة والنرجيلة والكؤوس التى يرصعونها بمسامير الفضة . ومما يؤسف له ، أن (سر) هذه الصناعة قد فقد الآن .

النوع الثانى : أوعية مصنوعة من طينة (عجينة) بيضاء جيدة ، ويعرف هذا النوع بالخزف . وتتكون العجينة الجيدة منه من ثلاثة مواد : مواد مرنه ومواد خشنه ومواد صاهرة . ولا توجد فى الطبيعة طينة صالحة للإستعمال أى مشتملة على المواد الثلاث السابقة إلا فى القليل النادر .

وتتكون المواد المرنة من الطفل الجيرى ، والطفل الحديدى ، والطفل العسر ، والطفل الأبيض ، والطفل الكولينى ، وجميع هذه المواد تحتوى فى تركيبها الطبيعى على عنصرين أساسيين : السيليس (سليكا) أى الرمل الناعم جدا والألومين . غير أن معظمها يحتوى الى جانب العنصرين السابقين ، على مواد أخرى غريبة عنها ، كأكسيد الحديد وكربونات الجير .

أما المواد الخشنة ، أو غير المرنة ، فهى تشمل المواد الصوانية عامة ، غير أن أكثرها استعمالا فى صناعة الخزف هو الرمل . وفائدة المواد الخشنة ليست قاصرة على تحديد المرونة فى العجينة فقط ، بل لها مفعول كميائى خاص يفيد العجينة ويجعلها صالحة لعملية التشكيل ، كما قد يكون لها مفعول المواد الصاهرة إذا أحرقت العجينة فى درجة حرارة مرتفعة .

والمادة الثالثة هى المادة الصاهرة ، ومن أهم أنواعها الفلدسبات والجير ، ووظيفة هذه المادة بالنسبة للخزف ، هى إعطاؤه صلابة ومتانة اذا كان الإحراق فى درجة حرارة كافية لتحويل العجينة الى جسم زجاجى .

ومادة الجير وان كانت فى ذاتها غير قابلة للانصهار ، الا أنها فى درجة حرارة (١٠٠٠) سنتجراد تتفاعل مع بقية عناصر الطفل وتتحول الى مادة صاهرة ، ويكون لها ، أى لمادة الجير ، مفعول المواد الخشنة غير المرنة اذا قلت درجة الحرارة عن درجة الف . وكما أن المواد الخشنة والصاهرة تدخل ضمن عجينة الخزف لإصلاحها ، فإنها كذلك تدخل فى تراكيب الدهانات لاصلاحها كما سنبين ذلك فى محله .

النوع الثالث : الأوانى المصنوعة من خزف شفاف ، تسمح عجينتها بمرور الضوء وتعرف بالبورسلين ، وتمتاز هذه العجينة بنقاوتها الى حد بعيد ، وهى تحتوى على ٩٠ ٪ من سلكا الاليومين ، ١٠ ٪ ميكا وشوائب أخرى . وعلى مقدار هذه الشوائب يتوقف لون العجينة . فاذا قلت كانت العجينة بيضاء ، واذا زادت الشوائب أصبحت العجينة سمراء نوعا .

ولما كانت سلكات الاليومين ، هى المادة الأساسية فى تكوين عجينة البورسلين ، والتى لاتتأثر بالحرارة الا فى درجات حرارة مرتفعة تصل الى (٢٠٠٠) سنتيجراد ، فإنه لذلك يضاف اليها بعض المواد الأخرى التى تتأثر فى درجات حرارة أقل من السابقة ، وهذه المواد هى مسحوق الفلسبار ، أو مسحوق العظم المحروق .

وللحصول على آنية خزفية من أى نوع من الأنواع الثلاثة السابق ذكرها يجب أن تمر صناعته بمراحل أربع هى :

(١) المرحلة الأولى :

اعداد الطينة أو (العجينة) للعمل ، وتحتاج هذه العملية إلى عمليات أخرى فرعية ، فإذا كانت الطينة طبيعية غير مخلوطة (وهى نادرة كما سبق أن ذكرنا) فإنها لاتحتاج الى أكثر من تنقيتها وغسلها وتخميرها ، أما الطينة الصناعية ، فهى تتكون من مخلوط من طينات مختلفة .

ولاجراء عملية الخلط تطحن أنواع الطينات المختلفة كل على انفراد ، مع مراعاة أن تكون كلها على درجة واحدة من النعومة ، وان توزن الكميات من الأنواع المختلفة .

ثم ينقع كل نوع منها فى الماء ويترك حتى تتم عملية التخمير . وبعد إتمامها يصفى كل نوع على حده ، ثم تخلط السوائل جميعها وتصفى مرة ثانية كمخلوط واحد ، ثم تترك لتجف ولتتحول الى عجينة صالحة لتشكيلها ، أو تترك سائلة إذا كان تشكيلها سيتم بطريقة الصب .

(٢) المرحلة الثانية :

وهى تشكيل العجينة ، وهذه العملية تتم بثلاث وسائل : الوسيلة الأولى وتتم بواسطة اليد ، ومع أن استعمال اليد فى تشكيل الأوانى الخزفية ، هو أقدم الوسائل التى عرفها الإنسان منذ عرف الأوانى المصنوعة من الطين ، الا أنها تحتاج الى مهارة فنية فائقة .

والوسيلة الثانية هى استعمال (الدولاب) فى عملية التشكيل ، وقد لجأ الإنسان لاستخدام الدولاب فى أول أمره لتشكيل القطع الأسطوانية . وقد عرف الدولاب منذ أقدم الحضارات ، فقد عرفه قدماء المصريين كما هو واضح فى نقوش مقابر بنى حسن ، ثم تطورت الدواليب وتعددت أنواعها ، فبعضها يدار باليد أو بالقدم .

إلا أن الدولاب الرومانى ذا القرصين ، هو الذى شاع استعماله فى العالم القديم ، بل ولايزال يستعمل حتى العهد الحاضر. فعلى الرغم من التقدم الآلى الذى أدخل على الدواليب الحديثة ، فإن كثيرا من المشتغلين بصناعة الخزف الفنى ، لا التجارى ، يفضلون الدولاب الرومانى ، وذلك لأنه بالإضافة الى بساطته ، فإنه يساعد على ربط حواس الخزاف ، فيخرج ماتتمثل فيه شخصيته .

أما الوسيلة الثالثة فهى التشكيل بواسطة الصب فى قوالب ، وتستعمل هذه الطريقة غالبا اذا لم تتوافر الطينة الصالحة للانتاج التجارى باستعمال الدولاب ، . مع توفر بياض لون الخزف وخفة الوزن والصلابة كل ذلك مع قلة التكاليف .

ولهذا فإن الخزاف يلجأ الى الطينة والمركبات الصناعية .

على أن طريقة الصب لاتستعمل فقط للانتاج التجارى ، بل تستخدم أيضا فى إنتاج أنواع فنية مثل التماثيل غير الأسطوانية ، والأشكال الأخرى التى لا يمكن تشكيلها على الدولاب . وتصنع قوالب الصب من أجود أنواع المصيص وخاصة المصيص الباريسى . ويصنع القالب بعد أن يصمم شكل الأوانى المراد صبها ويراعى فى عمل القالب نسبة الانكماش .

(٣) المرحلة الثالثة :

وهى عملية التجفيف أو الحرق ، وتعتبر هذه العملية الخطوة الأخيرة فى تشكيل الاناء قبل زخرفته ، فبعد أن تجفف الأوانى تجفيفا طبيعيا ، وبالتدريج ، تصبح معدة لحرقها لتتحول من طينة جافة الى خزف .

وتحرق الأوانى فى درجات حرارة مختلفة كل حسب تركيب طينته . فالطينة الحمراء (أى الفخار) المحتوية على أكسيد الحديد لا تتحمل درجات الحرارة المرتفعة ، ويكفى لحرقها الوصول الى درجة ٩٠٠ سنتجراد تقريبا .

أما الطينة البيضاء مثل الكولين ، وهى التى تحتوى على مادة الأليومين بوفرة ، ويقل بها أكسيد الحديد والمواد الغريبة الأخرى ، فإن حرقها يتطلب درجات حرارة مرتفعة تصل الى ١١٠٠ سنتجراد .

ويسمى حرق الأوانى بعد عملية تشكيلها مباشرة بالحريق الأول ، اذ أنها تجرى مرة ثانية وثالثة ورابعة فى بعض الأحيان بعد دهانها بالطلاءات المختلفة .

(٤) المرحلة الرابعة :

طلاء الأوانى وزخرفتها ، وفى هذه المرحلة يظهر الذوق الفنى ، وهى عملية معقدة متشعبة ، فالخزف يحتاج قبل الزخرفة الى طلائه بدهان غالبا ما يكون ابيض اللون ، لكى تظهر عليه الزخارف الملونة واضحة .

ويعرف هذا الطلاء باسم البطانة ، التى هى عبارة عن طينة سائلة تطلى بها الأوانى قبل حرقها أو بعدها ، فتلتصق بها التصاقا تاما ولا تفصل عنها بحال ما ، وهذا لا يتحقق الا إذا كانت خامة الطلاء من نوع ينكمش بنسبة تتعادل مع نسبة انكماش طينة الإناء نفسه عند تعريضهما معا للحريق .

وبعد طلاء الإناء بالبطانة ، ترسم فوقه الزخارف . وللزخرفة طرق متعددة وخاصة فى الخزف الإسلامى ، فهناك زخارف المينائى كما هو الحال فى خزف مدينة الرى فى القرن الثالث عشر ، والبريق المعدنى الذى بدأ ظهوره فى الخزف الإسلامى منذ القرن التاسع والذى استمر حتى القرن السابع عشر فى الخزف الصفوى فى إيران .

ثم الزخارف المرسومة فوق الدهان ، والمرسومة تحت الدهان . والمقصود هنا بكلمة دهان هو الطلاء الشفاف الزجاجى ، وقد كثر استعمال النوعين الأخيرين من الزخرفة ، فى الخزف التركى كما سنوضح ذلك فى محله .

وتنقسم الدهانات إلى نوعين ، دهانات شفافة ، وأخرى غير شفافة فهى مظلمة تحجب ما تحتها ، ولهذين النوعين ثلاثة أقسام :

القسم الأول : طلاء قلوى ، وهو يحتوى على كمية كبيرة نسبيا من الصودا أو البوتاسا ، ويستعمل هذا الطلاء اساسا للحصول على اللون الفيروزى (الترجوازى) .

القسم الثانى : دهانات رصاصية وهى تحتوى على كمية كبيرة من أكسيد الرصاص ، وهى أكثر شيوعا من الدهانات القلوية لسهولة تلوينها الى معظم الألوان .

القسم الثالث : طلاءات فلدسباتية وهى تحتوى على كمية كبيرة من الفلدسبات ، ولا تستعمل هذه الطلاءات إلا فى الخزف المحروق فى درجة حرارة مرتفعة جدا ، كالخزف الأبيض .

على أنه يمكن الحصول على ألوان متعددة من الاكاسيد المختلفة وفيما يلى بيان ببعض الأكاسيد والألوان المستخرجة منها :

أكسيد النحاس :

وهو يعطى اللون الأخضر ، ولو أضيفت إليه مادة الصودا يعطى اللون الأخضر الفاتح ، ولو أضيفت مادة رصاصية يعطى اللون الأخضر الزمردى . وبإضافة قليل من أكسيد الحديد يعطى اللون الاخضر الفيروزى .

أكسيد الكوبالت :

يعطى اللون الأزرق ، ومع الدهانات الرصاصية تحصل على اللون الأزرق الداكن . ومع قليل

من أكسيد الألومين يعطى اللون الأزرق البروسى . وإذا أضيف إليه أكسيد الزنك أعطى اللون الأزرق الفاتح .

أكسيد الحديد :

من خواص الحديد إعطاء اللونين الأصفر الداكن والبنى ، وهو لايصلح مع الدهانات القلوية ، وإذا أضيفت إليه مادة المنجنيز أعطى اللون الأسود ، ومع اليورانيوم يعطى اللون الأصفر .

أما إذا أحرق مع دهانات رصاصية فإنه يعطى لونا أحمر برتقاليا ، وإذا زادت هذه النسبة أصبح الدهان الشفاف مظلما ، وذلك هو الحال بالنسبة لخزف مدينتى تشنكال وموروفت-من مدن الدردنيل-ذو اللون البرتقالى .

أكسيد المنجنيز :

وهو يعطى اللون البنى ، وإذا أضيف اليه الكوبلات والصودا أعطى اللون البنفسجى ، وبإضافة الحديد إليه يعطى اللون البنى المحروق واللون الأسود .

أكسيد اليورانيوم :

يعطى اللون الأصفر الفاتح ، وبإضافة قليل من الحديد إليه ، يعطى الأحمر البرتقالى ويعطى مع المواد القلوية لونا عاجيا .

أكسيد الانتيموان :

يعطى اللون الأصفر ، وإذا أضيف إليه الزنك أعطى لونا أصفر فاتحا ، ومع الحديد يعطى لونا أصفر داكنا .

أكسيد الكروم :

ومن خواصه إعطاء اللون الأخضر ، ومع المواد الرصاصية يعطى لونا أخضر مائلا إلى الأحمرار ، وإذا أضيف إليه القصدير والجير أعطى اللون الأحمر .

أكسيد القصدير :

وهو يعطى اللون الأبيض كما يحول الطلاء الشفاف معتماً .

أنـــــواع الخـــزف

لقد اختلف علماء الآثار فى تصنيف وتأريخ الأوانى الخزفية ، فقد رأى فريق منهم أن يصنفها تبعا لتاريخ صناعتها فقسموها إلى ثلاث مراحل زمنية هى :

الأولى : وتبدأ من فجر الإسلام حتى بداية القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) .

الثانية : وتتناول خزف العصر السلجوقى والمغولى .

الثالثة : وتتناول خزف القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) .

وفريق ثان اعتبر الأسلوب الصناعى أساسا للتصنيف ، أما الفريق الثالث فقد اعتمد على الأسلوب الزخرفى والكتابى فى تأريخه للقطع الزخرفية .

ولما كان الاعتماد على أساس واحد من الأسس التى ارتآها علماء الآثار غير مضمون النتائج ، لذلك فقد رأيت أن أعتمد عليها جميعا بغية الوصول إلى نتائج أقرب ما تكون إلى الصواب .

وعلى ذلك فإن المنهج الذى أتخذته فى تصنيف الخزف الإسلامى يعتمد أولا على الأسلوب الصناعى والزخرفى ثم الفترة الزمنية التى صنع فيها مع مراعاة الإقليم الذى صنع فيه .

والخرف كلمة واسعة المدلول ، إذ أنها تطلق على آنية يدخل فى تركيبها وتكوينها طينة التربة المحلية ، خالصة فى بعض الأحيان ، فتعرف باسم الفخار ، ومضافا اليها فى أحيان أخرى مواد أو مستبعد منها بعض مكونات هذه الطينة الضارة بالصناعة فتعرف باسم الخرف .

وفى أحيان ثالثة تصنع الآنية من طينة لا تمت بالتربة المحلية بصلة ، إذ يكون فى معظم الأحيان مصنوعا من مادة الكولين الابيض المستورد من الصين ومن ثم فقد عرف باسم الصينى .

وعلى ذلك يمكن القول بأن الفخار يتكون من طينة طبيعية تؤخذ من الطينة المحلية وتصنع منها مباشرة الأوانى بعد حرقها أو تجفيفها على الشمس . وتعرف فى هذه الحالة باسم الفخار ، ولعل التسمية الاوربية للفخار فيها تحديد دقيق لمكوناته فهو يعرف فى الإنجليزية (earth - ware) أى آنية مصنوعة من الأرض وبالفرنسية terre cuite أى الأرض المحروقة أو الناضجة .

أما الخزف فهو يتكون من طينة صناعية ، اذ يستبعد منها الشوائب الضارة بصناعة الخزف كما يضاف اليها مواد كيمائية اخرى كسلكا (الرمل) والكولين الأبيض وهى مواد مساعدة فى صناعة الخزف الجيد .

أما الأوانى التى تعرف بالصينى فتكاد تكون معظم مكوناتها من الكولين الأبيض والسلكا ، ولما كان الكولين الأبيض موجودا على ضفاف المجارى المائية فى الصين ، وكان العالم كله فى العصور الوسطى يستورده من الصين ، لذا فقد سمى باسم الآنية الصينية (china - ware) ورغم أنه مصنوع خارج الصين ولكن عرف باسم أهم مكوناته (china - ware) المستوردة من الصين .

ومن المعروف أن صناعة الخزف وجدت فى إيران والعراق ومصر منذ فجر الإسلام وإن كنا لا نستطيع أن نؤكد نسبتها إلى إقليم بعينه من هذه الأقاليم .

إلا أن إيران التى اشتهرت بصناعة الخزف الجيد منذ العصر الساسانى ، ومن ثم فقد عرف بعض أنواع الخزف الايرانى الذى يرجع الى الخمسة القرون الأولى للإسلام باسم إقليم ايرانى أو جماعة فارسية الأصل ، أو أسلوب صناعى خاص بايران .

الفخـــــــار

١ ـ الفخار غير المطلى : unglazed earth ware

يكاد لايوجد هذا النوع من الفخار الذى يرجع الى فجر الإسلام الا فى ايران[1] . ويتكون فى معظم الأحيان من قدور كبيرة للتخزين بصلية الشكل (balbus) ذات فوهة ضيقة كانت لحفظ السوائل ، وفوهة واسعة كانت لحفظ الحبوب وما اليها .

وقد استعمل فى زخرفته الطرق والأساليب التى كانت متبعة من قبل فى العصر الساسانى وفيما يلى بيانها :

أولا طريقة الاضافة (applied)

وتتكون من عمل خيوط رفيعة أو سميكة حسب الحاجة من عجينة الإناء ، تضاف الى بدن الإناء قبل تمام جفافه ، وذلك حسب الرسوم والزخارف المراد أداؤها ، والتى تحتوى فى كثير من الأحيان ، على رسوم آدمية وحيوانية مرسومة بأسلوب رمزى .

ثانيا طريقة الحز : (Incised)

ويتم ذلك بحز الزخرفة والرسوم منصوبة على بدن الآنية قبل تمام جفافها .

ثالثا طريقة البربوتين : (**Barbotine**)

وتشبه هذه الطريقة طريقة الإضافة ، إلا أن الخيط المضاف من عجينة الاناء ، يثبت على بدن الآنية بواسطة ابهام اليدين مما يكسب الخيط شكلا زخرفيا مفصصا . على أن زخارف البربوتين تكون فى معظم الحالات هندسية بحتة .

رابعا طريقة الزخارف المضافة بطريقة (Zigzag)

وهى تشبه طريقة الاضافة ، إلا أن الزخارف هنا ، قاصرة على الخطوط الهندسية المنكسرة فقط .

خامسا زخارف مضافة برأس المسمار : (rivet's-head)

وتتم هذه الطريقة ، بأن تضاف قطعة من العجينة مناسبة فى حجمها لحجم رأس المسمار المراد استعماله إلى بدن الآنية قبل أن تجف تماما ثم يضغط عليها برأس المسمار فتثبت وتأخذ شكل الزهرة .

---

(١) وقد أثبت هذا الدكتور (Dr Unvala) اعتمادا على الحفائر التى قامت بها البعثة الفرنسية فى سوسة سنة ١٩٣٥ وعثر على أنواع منها فى مستوى مؤرخ من الأرض .

وقد استمرت هذه الطرق فى صناعة الفخار ، التى كان يستعملها الساسان من قبل فى أوائل العصر الإسلامى وخاصة فى إيران حتى نهاية القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) .

٢ ـ الفخار المطلى : (Glaze earth - ware)

لقد كانت معظم الأوانى الفخارية تصنع من طينة حمراء طبيعية ، أى أنها لم تجهز صناعيا لتكون حمراء . والطينة الحمراء من الطينات الضعيفة التى لاتتحمل درجة حرارة أعلى من ٩٠٠ سنتجراد ، وهى تشبه الى حد كبير طينة الفخار المصرى المستعمل حاليا ، والذى يعرف باسم الفخار الحمراوى[١] .

وكان يعثر على هذه الطينة فى جهات متعددة من أنحاء العالم الاسلامى ، كما كان يحصل عليها فى يسر وسهولة إذ أنها توجد عادة على سطح الأرض ، أو على عمق بسيط من سطحها . وقد اكتسبت الطينة اللون الأحمر المميز لها ، باحتوائها على نسب كبيرة من المواد الحديدية وهذا هو السبب الذى جعل الطينة لاتحتمل تعريضها لدرجات حرارة مرتفعة .

كذلك تحتوى على مواد غريبة أخرى كالجير والميكا والرمال وغيرها مما جعل عملية تنقيتها من الأمور المتعذرة . وتمتاز هذه الطينة بلزابتها (أى مرونتها) مما ساعد على انتاج أشكال متعددة ومختلفة الأحجام منها .

القسم الأول : وهو الفخار المطلى بطلاء زجاجى شفاف عديم اللون يعكس لون العجينة الحمراء أو يضاف للطلاء الزجاجى لون آخر ، ويستعمل هذا الطلاء فى الأنواع الشعبية الرخيصة .

القسم الثانى : وهو الفخار الأحمر المزخرف بالبطانات الملونة . وقد تعددت الطرق الصناعية لرسم الزخارف الملونة فوق البطانات ، التى غلفت بها الأوانى ، وهى رطبة قبل حرقها .

ومما يدل على براعة الخزاف المسلم وتمرسه فى علم الكيمياء ، مراعاته التوافق بين الدهانات والطينة الحمراء ، وذلك بملاحظة أن تكون درجة إنصهار كل منها (أى الطينة والدهان) واحدة حتى لا يحدث إنفصال البطانة عند جفافها ، او تشققها بعد عملية الحريق ، فكانت القطعة الفخارية تطلى بدهان البطانة slip ثم تترك حتى تتشرب السائل ثم ترسم فوقها (بطينة) سائلة كذلك ، مكونة من نفس طينة البطانة مع إضافة بعض مواد الصباغة كأكسيد الحديد أو أكسيد المنجنيز ، وذلك حتى تتعادل نسبتا الإنكماش فى كل من طينة العجينة والدهانات التى صنعت لرسم الزخارف .

ولكى يتفادى الخزاف اختلاط الألوان المختلفة المستعملة فى الزخرفة بعضها ببعض قبل جفافها ، فقد لجأ الى تحديد الرسوم بخطوط رفيعةمحزوزة فى بدن الإناء .

---

(١) سعيد الصدر : الخزف ص ١٢٦

وقد كانت هذه الطريقة منتشرة فى فخار شرق العالم الإسلامى ، أما فى الغرب وبخاصة فى الأندلس ، فقد استعملت طريقة أخرى لتحديد الرسوم المتعددة الألوان ومنعها من الاختلاط ببعضها البعض وذلك باستعمال طلاء دهنى أسود اللون ، عرف باسم (Cuerda - seca) .

ولا يحرق هذا الفخار غير مرة واحدة ، ومن ثم فهو يدهن بمجرد جفاف الزخارف الملونة بطلاء زجاجى شفاف أو يلون بأكسيد النحاس الذى يعطى اللون الاخضر الزرعى . وقد شاع استعمال هذا النوع من الفخار فى مصر فى العصرين الأيوبى والمملوكى . انظر لوحة رقم ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ .

الخـــــزف الإســـــلامى

ونعنى به الاوانى المصنوعة من طينة صناعية ، استبعد من مكونات طينتها المواد والشوائب الضارة بعملية التخزيف ، وأضيف اليها مركبات تزيد فى صلابة وجودة الآنية الخزفية .

وقد كان الخزف الإسلامى يتكون من عجينة بيضاء نسبيا ، وهو يختلف عن الفخار الأحمر المزخرف بالبطانات السائلة . على أن الخزاف المسلم لم يكن يقصد باستخدام طينة بيضاء إنتاج أنواع ممتازة من حيث الاسلوب الصناعى ، أى انه لم يعمل على تنقية هذه العجينة من المواد التى تعمل على عدم لزابتها (مرونتها) وتفككها كالمواد الجيرية والرملية ، سواء كانت الطينة طبيعية أو صناعية ، بل كان غرض الخزاف من استعمال هذه العجينة البيضاء ، هو خدمة الزخارف .

ولذلك فان هذه الاوانى الخزفية تظل بعد حرقها هشة غير صلبة يسهل كسرها وهى من هذه الناحية تشبه الفخار الاحمر .

ويمتاز خزف هذا النوع بسمك عجينته حتى يستطيع المقاومة ، على أن وجود قطع رقيقة السمك منه لا يدل على جودة طينتها ، بل من المرجح أن تكون القطع الرقيقة قد صنعت سميكة فى بادئ الامر ، ثم رققت بجردها ، هذا باستثناء القطع التى صنعت من عجينة جهزت بعناية خاصة ، وذلك لزخرفتها بوسائل أخرى ، غير وسيلة الرسم بالالوان المتعددة ونعنى بذلك طريقة تفريغ الوحدات الزخرفية ، وملئها بالطلاءات الشفافة ، كما هو الحال فى خزف ايران ذى اللون الواحد الذى انتشر فى القرنين السادس والسابع الهجرى (الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين) لوحه رقم (١٨) .

أو الخزف المدهون بطبقة قصديرية معتمة تساعد على ظهور الموضوعات التصويرية المتعددة الالوان فى الخزف المعروف بالمينائى لوحه رقم (٢١) . أو الخزف المزخرف بوحدات زخرفية دقيقة محفورة فى بدن الاناء لوحه رقم (١٩) .

هذا ولم تكن عجينة الخزف الاسلامى فى معظم الحالات ناصعة البياض ، لذلك فقد لجأ الخزاف الى استعمال البطانات البيضاء ، التى تأتى عليها الزخارف المتعددة الالوان التى تترك لتجف ، ثم تطلى بالطلاء الشفاف .

أو الملون فى بعض الاحيان ، ثم تحرق بعد ذلك فى الفرن لتسويتها ، ولذلك فاننا نلاحظ اندماجا تاما بين الدهانات المستعملة فى الزخرفة وبين الطلاء الزجاجى ، كما نلحظ جمودا فى أسلوب الزخارف من حيث الاسلوب الصناعى لا الأسلوب الفنى .

وقد تعددت انواع الخزف الاسلامى ، تبعا لاختلاف أسلوب صناعته ، أو تبعا للمواد الخام المستعملة فيه ، أو تبعا للاسلوب الزخرفى الذى رسم عليه أو مادة الطلاء التى طليت به القطع الخزفية .

ومن ثم رأيت أن أتناول هذه الانواع جميعها فى شئ من التفصيل مع مراعاة التسلسل الزمنى الذى سبق أن أشرنا اليه والذى قسمه علماء الآثار الى ثلاث فترات .

الخزف الإسلامى من فجر الإسلام وحتى بداية القرن الخامس الهجرى

١ ـ الخزف المرسوم تحت الطلاء : (under glaze - pottery)

من المعروف أن ايران كانت صاحبة السبق فى صناعة التخزيف منذ العصر الساسانى على أقل تقدير ، واستمرت حتى أوائل القرن الثالث الهجرى وخاصة فى صناعة الخزف المرسوم تحت الطلاء .

فقد تعددت مناطق انتاجه فى وسط ايران ، فى سوس وساوة والرى وفى شمال شرق ايران فى سمرقند (افرسياب) وفى طشقند (شاس) .

ويمتاز هذا النوع من الخزف فى الفترة التى نحن بصدد الحديث عنها ، من الناحية الصناعية أن جميعه مطلى بطبقة من البطانة slip ذات اللون الفاتح ، الأبيض أو السمنى أو الازرق أو الاخضر الباهت ، ثم تأتى الزخارف ذات اللون الواحد (monochrome) التى تكون عادة داكنة سوداء ، أو كحلية أو بنية داكنة لوحه رقم (٢٠) أو زخارف متعددة الالوان (Polychrome) كما هو الحال فى خزف منطقة مازندران وفيما وراء النهر (Transoxiana) الذى يطلق عليه أسم «خزف زنجان» (Zinjan) أو خزف اقغند (Oghkand) وخزف آمل (Amal) وخزف الاشراف (Ashraf) .

أما عن الزخارف التى استعملت فى الخزف المرسوم تحت الطلاء فى القرون الاربعة الاولى ، فتمتاز بقرب العناصر النباتية ذات اللون الواحد من الطبيعة الى حد كبير . ومعظم القطع الخزفية المحتوية على عناصر نباتية قريبة من الطبيعة وذات لون واحد ، ترجع الى القرنين الاول والثانى (لوحة رقم ٢٠) .

أما القطع التى تحتوى على زخارف نباتية محورة بأسلوب سامراء ، سواء أكانت ذات لون واحد أو متعددة الالوان فترجع الى القرن الثالث . وفى كثير من الاحيان تقتصر الزخرفة على العنصر الكتابى المرسوم بأسلوب زخرفى جميل ، وهى ترجع الى القرن الثالث الهجرى .

وقد انتشر فى القرن الثالث والرابع للهجرة الخزف المرسوم تحت الطلاء والمتعدد الالوان المعروف باسم (Zinjan) أو أقغند . المتميز برسومه الحيوانية المرسومة بحرية وتلقائية متأثرة الى حد كبير بالاسلوب الهلينستى المختزن فى تلك المناطق المنعزلة منذ عهد السلوكيين والبارثيين . كما يمتاز بزخارفه المحزوزة والمتعددة الألوان . ويشبه خزف آمل من حيث الاسلوب الزخرفى ، خزف اقغند الا أن خزف آمل لا تحز زخارفه . وتكاد تقتصر رسومه على الطيور ذات الأحجام الكبيرة والمتعددة الألوان .

٢ ـ الخزف ذو البريق المعدنى : (Luster ware)

يعتبر الخزف ذو البريق المعدنى من أحسن ما اخترعه المسلمون من أنواع الخزف قاطبة . ويمتاز الخزف ذو البريق المعدنى باحتوائه على عجينة صفراء جيدة تطلى ببطانة (slip) معتمة يرسم عليها بعد حرقها بأكاسيد معدنية ثم تحرق للمرة الثانية فى درجة حرارة منخفضة تتراوح بين (٥٠٠ ـ ٨٠٠ درجة فرنهيت) .

فينتج عن تعرض الأكاسيد لدخان الحريق طبقة رقيقة من المعدن ذى اللون الذهبى أو أحد درجات اللون البنى والاحمر والزيتونى . وفى القرن الثالث الهجرى كان الخزاف المسلم قد تمرس فى استعمال البريق فى زخرفة الأوانى الخزفية .

وقد انتشر هذا النوع من الخزف فى جميع أنحاء العالم الإسلامى من شمال الهند شرقا حتى المحيط الاطلسى غربا ، الامر الذى جعل الكثير من رجال الدين يفسرون انتشار هذا النوع من الخزف الى كراهية الاسلام فى استعمال مادتى الذهب والفضة ، اللذين يدلان على التبذير والاسراف ، بينما يحث الاسلام على الزهد والتقشف .

على أن الكثير من رجال الآثار لا يؤيدون هذا الرأى الذى ذهب اليه رجال الدين ، فقد عثر على عدد كبير من الاوانى الذهبية والفضية التى ترجع إلى أوائل العصر الإسلامى عثر عليها بكثرة.ولتعليل كثرة تعدد ألوان البريق المعدنى يجب أن نعرف مواد الوقود التى استعملت فى حرق الأكاسيد المعدنية المستعملة فى الطلاء .

أما عن الزخارف التى وجدت على البريق المعدنى فى القرن الثالث للهجرة ، تتكون من زخارف نباتية محورة غير متقنة تشبه أسلوب سامراء وقد ملئت هذه الزخارف النباتية بنقط مطموسة (dots) وتهشيرات وفروع ملتوية (scrolls) تملأ أرضية الاناء كله منتظمة أحيانا وغير منتظمة فى احيان أخرى .

وقد تشابهت الأوانى الخزفية المزخرفة بالبريق المعدنى الى درجة كبيرة حتى أصبح من الصعب معها نسبتها إلى إقليم بعينه ، وان كان هناك بعض زخارف معينة اشتهرت بها بعض الاقاليم يمكن الاعتماد عليها فى ترجيح نسبة بعض قطع البريق المعدنى إلى إقليم بعينه .

فمثلا الزخارف النباتية المتقنة الرسم والمتكررة الوحدات الزخرفية يرجع نسبتها الى ايران ، والقطع ذات الزخارف غير المتقنة وذات اللون الأرجوانى يرجع نسبتها الى العراق وسامراء بصفة خاصة .

أما القطع التى تحتوى على زخارف هندسية بحتة فيرجع نسبتها الى مصر . على أن زخارف البريق المعدنى بدأت تتطور شيئا فشيئا منذ نهاية القرن الثالث الهجرى وأوائل القرن الرابع فقد ظهرت فى ايران

الرسوم الآدمية والحيوانية المتأثرة بالأسلوب الساسانى إذ نجد الرسوم الآدمية ذات أسلوب تجريدى تعبيرى بحت (abstract and symbole) ، بينما رسمت الحيوانات باسلوب قريب من الطبيعة إلى حد ما ، ومعبر عن حركة .

بينما استمر الخزف ذو البريق المعدنى فى خارج ايران على رسومه النباتية فحسب ، ولم تظهر الرسوم الادمية والحيوانية فى مصر إلا فى العصر الفاطمى ابتداء من نهاية القرن الرابع الهجرى ، متأثرا فى ذلك بالأسلوب القبطى فيما يختص بالسحن الآدمية ، أما بالنسبة للجلسة الآدمية واللباس والرسوم الحيوانية فهو متأثر بالاسلوب الساسانى .

وينسب الدكتور زكى محمد حسن ومعه بعض علماء الآثار ، الخزف ذا البريق المعدنى فى مصر ، من حيث الاسلوب الزخرفى الى مدرستين ، مدرسة سعد وتمتاز برسومها ذات المسحة القبطية الظاهرة ، ومدرسة مسلم ، وتمتاز بالزخارف النباتية والكتابية المتكررة بأسلوب سامراء إلا أننى لا أؤيد هذا الرأى ، فقد وجد فى كلا المدرستين أساليب متعددة ولم تقتصر أى منهما على اسلوب بعينه .

وقد اختفى البريق المعدنى من مصر فى نهاية العصر الفاطمى ، ويعزى ذلك الى احتراق مصانع التخزيف التى كانت توجد بكثرة بمدينة الفسطاط ، والتى احترقت فى الصراع الذى دار بين وزراء الدولة الفاطمية فى أواخر أيامها ، ونخص بالذكر منهم شاور وضرغام .

على أنى أضيف الى هذا السبب ، أسبابا أخرى ، بعضها اقتصادى وبعضها سياسى . ذلك أن الفترة التى تلت سقوط الدولة الفاطمية ، وجه اقتصاد مصركله لدرء العدوان الصليبى حتى إن المقريزى قال « إن الذهب والفضه قد خرجا من مصر ولم يعودا » . هذا بالاضافة الى ظهور الأوانى المعدنية بكثرة والتى لم يستطع الخزف ذو البريق المعدنى منافستها .

بينما نجد أن الخزف ذا البريق المعدنى ، قد استمر فى ايران فى العصر السلجوقى والمغولى والتيمورى والصفوى فى سلسلة غير منقطعة ، كما استمر فى بلاد المغرب والاندلس حتى بعد زوال الدولة الاسلامية فى غرناطة سنة ٨٩٧ هـ ـ ١٤٩٢ م فقد ظل يصنع على يد المدجنين (المدجن المسلم الذى دخل فى خدمة المسيحية) (Mudijar) .

أما عن نشأة الخزف ذى البريق المعدنى ، فقد اختلف فيه علماء الآثار وانقسموا فى ذلك إلى ثلاث شعب ، فقد قال فريق منهم بأنه نشأ فى ايران وذلك اعتمادا على شهرة ايران فى صناعة الخزف قبل الاسلام ، وفى أوائل العصر الاسلامى . هذا بالاضافة الى العثور على افران التخزيف فى مدينة سوس وساوة بجانبها حوامل للأوانى الخزفية وعليها مادة البريق المعدنى مما يؤكد صناعة البريق المعدنى فى ايران .

وقد أدلى بهذا الرأى العلماء الفرنسيون وعلى رأسهم koechtin .

أما علماء الآثار الالمان وعلى رأسهم Sarre, Hertzfeld فيقولون بنسبته للعراق ، وخاصة فى مدينة سامراء ، وهى المدينة التى نشأت واختفت فى القرن الثالث للهجرة ، وعثر فى أنقاضها على انواع متعددة منه ، بل وأختصت بالوان خاصة لم نجدها فى غيرها من مدن العالم الاسلامى وهو اللون الارجوانى .

أما بتلر (Butler) فيؤكد نسبته الى مصر بل ويرجعه إلى العصر القبطى ، وذلك اعتمادا على وجود رسوم ذات شارات مسيحية مثل رسوم السمك والعنب والطاووس ، التى تمثل مقاطع من اسم السيد المسيح باللغة القبطية .

ولعل الكأس الزجاجى المرسوم بالبريق المعدنى والمؤرخ سنة ١٥٥ هـ ، الذى عثرت عليه البعثة الامريكية سنة ١٩٦٥ ، فى حفائر الفسطاط ، مما يؤيد رأى بتلر وإن كان لا يصل الى حد التأكيد .

٣ ـ خزف الجبرى : Champlevé - wares

وهو خزف شعبى وجد فى منطقة كردستان وقد نسب هذا النوع من الخزف الى طائفة الجبرية وهى قبائل تسكن شمال شرق ايران من عبدة النار ، عرفوا بالجبرية وقد اشتهروا بصناعة التخزيف واختصوا بأنواع امتازت بأساليب صناعية وفنية معينة .

ويرجع هذا النوع من الخزف الى أوائل العصر الاسلامى واستمر حتى نهاية القرن الخامس الهجرى ، الا ان ما عثر عليه حتى الآن ، يرجع الى نهاية القرن الثالث والرابع والخامس للهجرة .

أما عن الأسلوب الصناعى لهذا النوع من الخزف ، فيمتاز بتشكيل الآنية ثم طلائها بطبقة البطانة ، ثم ترسم الزخارف المطلوبة على البطانة ثم تكشط champlevé المساحات الخالية من الزخارف حتى نصل الى عجينة الإناء ذات اللون الوردى .

وعلى ذلك تبدو للعين غير الفاحصة أو المتخصصة ، أن الاناء يحتوى على لونين من الزخارف ، لون البطانة وهو عادة لون فاتح ثم لون العجينة وهو لون أحمر أو وردى . ثم تطلى الآنية بعد ذلك بطبقة البريق الشفاف مما يكسب الآنية لمعانا وبريقا . كما يحافظ على طلاء البطانة لوحة رقم ١٥ ، ١٦ .

وهناك أسلوب آخر وهو بدلا من أن تكشط الارضية فإنها تملأ بحزوز متداخلة أشبه بـ (scrolls) تصل الى عجينة الاناء ، وبذلك تبدو الزخارف بلون البطانة .

أما الفراغات المحزوزة فتظهر فيها لون عجينة الاناء الحمراء وهذا الأسلوب الأخير أكثر تطورا من الأسلوب السابق ولذلك فهو ينسب إلى القرن الخامس الهجرى .

الخزف الإيراني في العصر السلجوقي والمغولي

امتاز العصر السلجوقى بنهضة فنية كبيرة ، ذلك انه أمكن توحيد معظم أجزاء الدولة العباسية التى كانت الدويلات المستقلة قد قطعت أوصالها ، كما أن المذاهب الشيعية وفرقها قد باعدت بينها . فلما جاء السلاجقة عملوا على نشر المذهب السنى وخاصة الشافعى ، مما كان له أكبر الأثر فى توحيد الفن عامة . أما بالنسبة للخزف فى هذا العصر فقد انتشرت أنواع متعددة ، فيما يلى بيانها :

١ ـ الخزف المينائى :

يمتاز الخزف المينائى من الناحية الصناعية باحتواء طبقة البطانة على مادة قصديرية تجعل اللون معتما بعض الشئ ، مما يساعد على اظهار الزخارف المتعددة الألوان .

ويطلق على هذا النوع من الخزف احيانا اسم المرسوم فوق الطلاء ، ولكن هذا غير صحيح لان هذا النوع من الخزف لا يطلى عادة بمادة الطلاء الزجاجية على البطانة التى تحتوى على مادة قصديرية .

وكلمة مينائى كلمة فارسية معناها تعدد الالوان . أما من ناحية الزخارف فيمتاز الخزف المينائى باحتوائه على رسوم آدمية وحيوانية ، فى موضوعات تصويرية تشبه مدرسة التصوير السلجوقية المعاصرة .

ولا يوجد هذا الخزف فى غير ايران فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) انظر لوحة رقم (٢١) .

٢ ـ الخزف اللقبى :

هو من أنواع الخزف التى انتشرت فى إيران فى العصر السلجوقى أى فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، ويمتاز من الناحية الصناعية بانه خزف محزوز تحت الدهان ومتعدد الالوان . أما من الناحية الزخرفية فيمتاز برسومه التى تشبه مدرسة التصوير المعاصرة . وقد عرف الخزف باسم لقبى نسبة الى أن القبائل البدوية التى كانت تصنعه وهى تسكن فى شرق ايران كانت تحرص على كتابة لقبها على ظهر القطع الخزفية انظر لوحه رقم (١٧) .

٣ ـ الخزف التركوازى :

يمتاز العصر السلجوقى أيضا بنوع من الخزف اقتصر لونه على الطلاء التركوازى أما زخارفه فكانت اما محزوزة تحت الدهان أو محفورة حفرا بارزا مجسما (high - relief) أو محفورة حفرا غائرا

(low - relie) أو صنعت منه تماثيل قالبية مصبوبة على شكل حيوانات أو تماثيل آدمية .

على أن هذه التماثيل كانت تؤدى وظيفة وليست للزينة فحسب فقد تكون آنية للزهور أو تستعمل كشماعد أو أباريق أو كؤوس للشراب ، وصناعة التماثيل الخزفية المصبوبة يكاد يكون قاصرا على ايران فى القرن السابع الهجرى ، وهى عادة مطلية بالطلاء التركوازى أو الكحلى الداكن انظر لوحه رقم ١٨ ، ١٩ .

٤ ـ الخزف المحزوز :

لقد انتشر الخزف المحزوز تحت الدهان فى مصر فى آخر العصر الفاطمى فى القرن السادس الهجرى بعد أن ضعفت موارد الدولة الاقتصادية .

ويمتاز هذا النوع من الخزف من الناحية الصناعية بأن رسومه تحز فى عجينة الاناء قبل طلائه بطبقة البطانة ومن ثم فقد عرف بالخزف المحزوز تحت الطلاء .

أما عن الزخارف فتكاد تكون قاصرة على الرسوم النباتية القريبة من الطبيعة الى حد ما . أما الرسوم الآدمية والحيوانية التى وجدناها على البريق المعدنى الفاطمى لم تظهر فى هذا النوع فى العصر الفاطمى ، وإن وجدت فيما بعد فى العصر المملوكى .

ويمتاز هذا الخزف بألوانه الفاتحة اللون الزبدى أو اللون الازرق الباهت أو الاخضر النافض انظر لوحة رقم ٩ .

٥ ـ الخزف الأزرق ذو الرسوم الذهبية المرسومة فوق الطلاء :

(Cobalt - ware with gilded overglazed painting)

ويمتاز هذه المجموعة من الخزف أنها ذات لون واحد وأن رسومها عادة عبارة عن فروع نباتية متداخلة (scrolls) ونقط تملأ الارضية كلها ، طليت باللون الذهبى فوق الطلاء الزجاجى ، ومن ثم فقد اطلق عليها المرسومة بالذهب فوق الطلاء .

٦ ـ خزف ذو رسوم آدمية سوداء : (Black Silhouette figural ware)

أنتجت منطقة قاشان والرى ونيسابور فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر مجموعة من الخزف ذى اللون الازرق المرسوم تحت الطلاء الزجاجى الشفاف ، بلون أسود فقط ومن ثم فقد أطلق عليه اسم silhouette خاصة وأن معظم رسومه عبارة عن آدميين وحيوانات .

أما الاسلوب الفنى الذى رسمت به الزخارف فيشبه رسوم المدرسة السلجوقية المعاصرة ، وفى كثير من الاحيان تقتصر الزخارف على الكتابات الكوفية المزهرة ، أو النسخية المورقة وهى أيضا باللون الأسود على أرضية زرقاء .

٧ ـ خزف ذو زخارف بارزة ومتعدد الالوان المعروف باسم سلطاناباد

(Sultanabad wares)

اشتهرت منطقة سلطاناباد منذ نهاية القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر والخامس عشر ، بانتاج نوع من الخزف الجيد العجينية والطلاء مما أتاح للخزاف فرصة حفر الزخارف حفرا قليل البروز ، ثم طلاءه بطلاءات متعددة الالوان على أرضية البطانة الناصعة البياض أو قد تكون ملونة بألوان أخرى فاتحة .

وفى بعض الأحيان تطلى الزخارف بالذهب . وفى هذه الحالة تكون البطانة فى معظم الاحيان ملونة بلون نافض انظر لوحة رقم (٢٢) .

٨ ـ خزف مخرم وذو لون واحد :

يعتبر هذا النوع من الخزف أجود الخزف الاسلامى على الاطلاق وذلك من حيث المادة الخام فهو يأتى بعد الصينى مباشرة ، اذ يبلغ سمك الآنية ثلاثة أو أربعة مليمترات .

وقد زخرف هذا النوع من الخزف بزخارف محزوزة تحت طبقة البطانة ، وفتحت فى هذه الزخارف المحزوزة ثقوب ثم طلى الاناء كله بمادة البريق الشفاف ، فامتلأت الثقوب بمادة الطلاء الزجاجى الشفاف فبدت وكأنها نوافذ زجاجية .

ونلاحظ أن معظم زخارف هذا الخزف نباتية ويندر أن يكون بينها حيوانات أما الرسوم الآدمية فلا وجود لها انظر لوحة رقم (٢٥) .

٩ ـ البريق المعدنى المتعدد الألوان :

ظهر فى ايران فى العصر السلجوقى خزف ذو بريق معدنى وبجانبه زخارف أخرى متعددة الألوان . وكانت زخارف هذا الخزف تشبه الى حد كبير من حيث الموضوع والاسلوب الزخرفى مدارس التصوير المعاصرة السلجوقية والمغولية .

كما امتاز اقليم قاشان بانتاج بلاطات قاشانى نجمية الشكل فى معظم الاحيان ومرسومة بالبريق المعدنى .

وفى الفترة الثانية أى فى العصرين السلجوقى والمغولى فى ايران ظهرت أسماء تجار لبعض مراكز صناعة الخزف ، وذلك لشهرتها الصناعية ، ولذلك فقد رأيت أنه من المفيد أن نذكر شيئا عن أهم هذه المراكز بالنسبة لصناعة الخزف .

الـــرى : Rayy

لقد وصلت ايران ذروة المجد من الناحية الفنية والسياسية فى العصر الاسلامى فى القرن الحادى عشر فى حكم (ملك شاه) ، فقد امتد سلطانه من سمرقند حتى انطاكية .

على أن مدينة الرى كانت منذ القرن التاسع الميلادى ، من أهم المراكز فى العالم من الناحية الفنية ، فقد كانت لفترة مقر إقامة الخليفة المهدى حيث ولد هارون الرشيد فهى أزهى مدن الشرق بعد بغداد ، كما يقول ابن حوقل ويقول المقدسى ، أن عروستى الدنيا هما دمشق والرى .

ويصفها ياقوت فيقول : لقد رأيت مدينة الرى الشهيرة ، ذات الجمال الباهر المبنية من الآجر المتعدد الألوان والكتابات . ويذكر المستوفى فى كتابه نزهة القلوب «أن الرى كانت فى عصر الخليفة المهدى سنة ١٦٥هـ / سنة ٧٨٥ م» تحتوى على (٣٠) الف مسجد و(٢٧٥٠) مئذنة وأن خراجها بلغ سبعة ملايين دينارا .

كما كان يتبعها (٣٠٠) قرية تنتشر بين شيمران shimran وفرمين Varamin ومهما يكن من مبالغة فى هذه الروايات والأعداد ، فما لاشك فيه أن مدينة الرى كانت مدينة عظيمة من الناحية الفنية ، منذ اوائل العصر الإسلامى ، كما أكدت ذلك الحفائر التى أجريت بها سنة ١٩٣٠م .

فقد كانت الرى فى عصر طغرل الثانى آخر سلاطين السلاجقة فى ايران سنة ٥٩٢ هـ (١١٩٤ م) أعظم المدن حضارة وثراء وفنا ، وبصفة خاصة فى صناعة الخزف وغيرها من الفنون التشكيلية ، التى حرص الفنانون على أن يرسموا عليها قصص الشاهنامة ، مثل قصة بهرام جور وازدة (Azada) ، وقصة خسرو وشيرين من قصص النظامى .

وقد اعترى مدينة الرى بعض الخمود فى عصر خوارزمشاه ، الذى قتل طغرل الثانى بعد أن انتصر عليه ، الا أن الضربة القاضية جاءت مع الغزو المغولى .

الا أن مدينة الرى استعادت بعض مكانتها السابقة فى عهد (غزان خان) سنة ٧٠٤هـ (١٣٠٤ م) ، فقد كان أبو سعيد شغوفا بإحيائها وإعادتها إلى سابق عهدها ، وقد تم له ذلك بفضل تعضيد العمال الذين وفدوا عليها من سافا وقاشان .

قاشان :

وتعتبر مدينة قاشان التى انشأتها الملكة زبيدة زوجة هارون الرشيد ، كما قال المستوفى فى «نزهة القلوب» من أهم مراكز صناعة الخزف فى ايران فى العصور الوسطى .

وليس أدل على ذلك من أن اسمها اصبح يعنى كلمة خزف ، وفى ذلك يقول ياقوت «قاشان مدينة الجبل وفيها يصنع أجمل أنواع الخزف الذى يعرف بالقاشانى» .

كما أنها كانت تصدر الخزف (القاشى) بكميات هائلة إلى كل منطقة الشرق الأوسط فقد ذكر المقدسى أن أهلها برعوا فى صناعة الأوانى الفخارية . ويقول ياقوت ان سلاطين قاشان أى الأوانى كانت لها شهرة كبيرة وأنها كانت تصدر خارج فارس .

وعندما استولى المغول على بغداد (سنة ٦٥٦هـ / سنة ١٢٥٨ م) ، كان خزف قاشان من اهم الغنائم التى استولوا عليها من قصور الخلفاء والأمراء . كما أن كتب الرحالة والجغرافيين والمؤرخين مثل ياقوت وابو الفداء وابن بطوطة أنها تزخر بذكر الأماكن والمبانى والعمائر المزدانة ببلاطات القاشانى التى تكسوها من الداخل والخارج .

ولعل أهم ما تفخر به مدينة قاشان وتكاد تنفرد به ، هو بلاطات القاشانى ذات البريق المعدنى ، والتى تمتاز بالرسوم التصويرية فى معظم الاحيان ، التى تشبه الى حد كبير موضوعات مدرسة التصوير السلجوقية ومدرسة التصوير المغولية .

نيسابور :

تعتبر هذه المدينة من أهم مراكز التخزيف فى ايران ، وخاصة فى الفترة الاولى ، وان كانت البعثة الامريكية التابعة لمتحف المتروبوليتان ، قد عثرت كذلك على قطع من الخزف ، اثبتت أن نيسابور استمرت فى انتاج الخزف حتى القرن الرابع عشر . وانها لم تفقد قيمتها الفنية فى صناعة التخزيف ذات المستوى العالى .

ساوه : Sava

تعتبر ثالث مركز لصناعة التخزيف فى ايران بعد قاشان ونيسابور . وهى تتوسط المنطقة المحصورة بين الرى وقاشان وهمدان ، على طريق القوافل من الشرق الى الغرب .

وهى وان كانت أقل ثراء من قاشان ، ولكنها لم تكن اقل شهرة فى العصور الوسطى ، فقد ذكرها المقدسى ووصف مسجد الجمعة بها والتى ماتزال مئذنته باقية حتى الآن . فقد كان المسجد يحتوى على مكتبة عظيمة يوجد بها مجموعة كبيرة من آلالآت الفلكية ، كالكرة الفلكية والاسطرلاب ، والأرباع المقنطرة وغيرها من آلات رصد النجوم ودراستها .

كما كان بها المدارس والبيمارستانات والحمامات وطرق القوافل العديدة . وكانت بطبيعة الحال من ضمن المدن التى خربها الغزو المغولى (سنة ٦٢١هـ / سنة ١٢٢٠ م) وقد أعجب بها رحالة العصور الوسطى ومن بينهم ماركوبولو .

وبرغم شهرتها فى صناعة التخزيف منذ أوائل العصر الإسلامى ، إلا أن المؤرخين حتى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) لم يذكروا شيئا عنها ، بينما نجد ابن حوقل يمتدح جمالها وصور راكبى

الجمال . ولعل السبب فى ذلك أن كمية الخزف التى كانت تنتجها كانت تستهلك فى السوق المحلية ولا تصدر للخارج فلم يسمع بها أحد .

ومهما يكن الأمر ، فإن ساوه قد أنتجت أجود أنواع الخزف الايرانى على أقل تقدير فى القرن الرابع الهجرى ، فقد عثر فيها على مجموعة كبيرة من الخزف ذى البريق المعدنى ، لم يفقها من حيث الكثرة الا مدينة الرى ، ومن المؤكد صناعتها محليا لوجود الأفران ومادة البريق عليها .

كما وجد بها خزف سلجوقى ذو زخارف بارزة ومذهبة ، وبعضه بارز ومتعدد الالوان بالاسلوب المعروف باسم سلطاناباد . ويلاحظ أن الاسلوب الزخرفى لخزف ساوه متأثر الى حد كبير بأسلوب الرى وقاشان ، وإن كان اسلوب الرى كان أكثر وضوحا خاصة بعد الغزو المغولى ، ولعل السبب فى ذلك هو هجرة كثير من عمال الخزف من الرى اليها بعد أن خرب أفرانهم المغول .

سلطاناباد :

تعتبر خامس مركز لصناعة التخزيف فى إيران فى العصر السلجوقى والمغولى ، فقد انتشرت القرى المنتجة للخزف فى منطقة سلطاناباد على نطاق واسع بعضها يبعد عنها بمقدار ثلاثين الى أربعين كيلو متر ، مثل أسدانا (Asadana) وسيسوك (Sesük) وشاهباد (Shahabad) وبوزاباد (Buzzabad) وزلفاباد Zulfabad ومجاباد (Majdabad) والفيوم (Fayyum) .

وهذه المدن كانت تحتوى على أجود المواد لصناعة التخزيف . وإذا كانت مدينة (ساوه) وريثة مدينة الرى بعد أن خرب مصانعها المغول ، فإن سلطاناباد تعتبر وريثة قاشان فى تطوير اسلوبها الفنى والصناعى .

فقد عثر على كميات كبيرة من خزف منطقة سلطاناباد متأثرة الى درجة كبيرة باسلوب قاشان . وان كانت سلطاناباد تمتاز بنصاعة بياض خزفها ، وشدة بريقه الذى يميل الى بريق الكمخ .

سلطانية :

اشتهرت سلطانية كذلك بوجود مصانع للخزف بها ، ولكن انتاجها كان أقل جودة من إنتاج سلطاناباد ، سواء من حيث المادة الخام او الأسلوب الصناعى وان كانت تشبهها من حيث الأسلوب الزخرفى ، الا أنها ذات مسحة ريفية .

ويمتاز خزف سلطانية باحتوائه على طبقة سميكة من الطلاء الزجاجى الشفاف ، حتى ان القطع الخزفية تبدو وكأنها زجاج ، كما ان معظم زخارفها هندسية متشابكة مرسومة بلون داكن على ارضية خضراء . ويرجع معظم إنتاج منطقة سلطانية إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر.

تبريـــز : (Tabriz)

بعد أن انتهى هولاكو من فتح العراق ، رجع إلى أذربيجان واتخذ مراغة عاصمة له ، وهكذا أضحت منطقة أذربيجان قاعدة الحكم ومركز الحضارة والعمران .

وليس من شك فى ان تبريز عاصمة المنطقة كانت بها افران لصناعة انواع من الخزف حتى نهاية القرن الثالث عشر تقف على قدم المساواة مع خزف قاشان وبغداد .

ومن الثابت أن تبريز أنتجت الخزف المعروف باسم مينائى يشبه ذلك الذى انتجته قاشان ، الا أن عجينته ليست رقيقة ولا متقنة مثل الذى انتجته قاشان .

كما أن رسوم خزف تبريز الآدمية أكبر حجما من رسوم مينائى وأكثر إتقانا ووضوحا فى تفاصيل رسم الوجه والأيدى . كما نلاحظ أن الكتابة التى تحيط بحافة الأوانى ، مكتوبة بالخط الكوفى ، بلون أزرق باهت ، ويحيط الحروف خط أحمر رفيع . كما تمتاز قطع تبريز الخزفية المصنوعة بطريقة المينائى بأنها صغيرة الحجم .

وقد أكد صناعة تبريز للخزف المينائى ، ما ذكره أحد أئمة صناعة الخزف فى القرن الثالث عشر (على أبو القاسم عبدالله بن محمد بن طاهر) سليل عائلة اشتهرت بصناعة الخزف الممتاز ، الموجود بكل مشاهد الائمة فى مشهد وقم وامام زادة بفرمين كما هو ثابت من امضاءاتهم ، فقد ذكر فى مخطوطته ، أن كبار الخزافين هاجروا من قاشان إلى شمال غرب ايران ، حيث توجد العاصمة وقصر السلطان فى تبريز .

ومن هؤلاء الخزافين ابو القاسم نفسه ، هذا بالإضافة الى ان قاشان لم تصنع خزف مينائى بعد (سنة ٦٦٠هـ / سنة ١٢٦٠ م) .

الخزف الإيرانى
فى العصر الصفوى

شهد العصر الصفوى نهضة عظيمة فى صناعة الخزف ، من جميع النواحى الفنية والصناعية ، فقد أحيا الخزافون الطرق والأساليب القديمة المتوارثة فى إيران ولكنهم لم ينقلوها ، كما هى بل اتخذوها أساسا ، وأضافوا عليها من عندهم أسلوب العصر ، وذلك من حيث المادة الخام وطريقة الصناعة وكذا الاسلوب الزخرفى والفنى ، بحيث اصبح للعصر الصفوى شخصيته وذاتيته المتميزة فى الفنون عامة والخزف بصفة خاصة .

على أن خزف العصر الصفوى لا يستطيع أن يقف أمام خزف إيران فى الفترتين السابقتين ، وذلك نتيجة لطبيعة العصر الذى تطلب سرعة الإنتاج وكثرته مما ترتب عليه قلة الإتقان وعدم الحرص على التفوق .

ولكن يجب ان لا ننكر هنا أن خزف العصر الصفوى امتاز برقة فى الذوق وعناية شديدة باللمسات الاخيرة ، وهى أشياء لم يكن يعنى بها خزافو العصور السابقة ، اذ أنهم كانوا يهتمون بالجوهر لا المظهر .

ولعل من أهم مظاهر النهضة الخزفية فى العصر الصفوى ، تعدد الالوان بدرجاتها مما نجده فى النسيج المعاصر ، مثل الاخضر بدرجاته والاصفر بدرجاته والازرق بدرجاته . وقد كان اللون الاصفر أظهر مميزات الخزف الصفوى ، اذ لم يكن يستعمل من قبل الا نادرا وخاصة فى مصانع أصفهان ، وكذا اللون البنفسجى بدرجاته وخاصة الداكن منه .

ومن المعروف أنه فى عصر الشاه عباس ، كان هناك اشراف تام على صناع ومزخرفى المنسوجات والسجاد ، لذلك فانه ليس من المستبعد أن يكون رسامو الخزف كانوا ، يخضعون لمثل هذه الرقابة والعناية ، وذلك لجمال ودقة الرسوم التى تزخرف الخزف الصفوى ، والذى كان متأثرا الى حد ما ، بزخارف وخاصة فى الملابس باسلوب عصر النهضة فى أوربا ، وهى التأثيرات التى طغت على مدارس التصوير الصفوية .

ونلاحظ ذلك واضحا فى انتاج الخزاف المشهور ، المعلم محمود ، ومدرسته وخاصة فى انتاج مدينة ساوه وكوباتجى (Kubachi) وقماشا (Qumisha) التى تشبه الى حد كبير تصاوير رضا عباسى .

هذا ولا ننسى ان نذكر تأثر الخزف الصفوى بالخزف الصينى المعاصر ، وخاصة فى انتاج مدينة

كوباتجى . اما عن مراكز التخزيف فى العصر الصفوى ، فهى أصفهان وقاشان ويزد وزراند (Zarand) وكرمان ومشهد وشيراز . كما وجدت أنواع شعبية فى أردبيل (Ardabil) . ومن أهم أنواع الخزف الصفوى الأنواع الاتية :

١ ـ الخزف الأزرق المرسوم تحت الطلاء :

وهو من أجود أنواع الخزف من حيث المادة الخام وتحتوى على رسوم زرقاء مرسومة على أرضية بيضاء تحت الطلاء الزجاجى الشفاف وهذه الرسوم متأثرة إلى حد كبير بالأسلوب الزخرف الصينى فى عصر أسرة منج (Ming)

اذ أن التأثر الصينى بدأ يظهر واضحا فى كل الانتاج الفنى فى ايران ، منذ القرن السادس عشر ، وكان الخزف أكثر الفنون تأثرا بهذه الموجة الفنية .

٢ ـ الخزف المرسوم تحت الطلاء ذى اللون الاخضر والمتعدد الألوان المعروف بكوباتجى :

يعتبر خزف كوباتجى أجود أنواع الخزف فى القرنين السادس والسابع عشر . وكوباتجى هذه مدينة جبلية فى منطقة داغستان ، كانت تشتهر بصنع السلاح والأوانى المعدنية ، ولم يكن يعرف عنها أنها تصنع الخزف على الأطلاق .

ولعل التعليل القريب إلى المنطق والصواب لتفسير وجود كميات كبيرة جدا ومتنوعة للخزف فى كوباتجى ، هو أنها كانت تتبادل تجاريا هذه الأنواع الممتازة من الخزف بالاسلحة التى كانت الدولة الصفوية فى حاجة ماسة إليها فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، لكثرة حروبها واتساع ملكها ، خاصة أن شهرة خناجر وسكاكين صناعة كوباتجى كانت وما تزال ذات شهرة عالمية .

ولعل من أهم أنواع الخزف التى أقبل عليها أهل كوباتجى ، لكى يعلقوها فى دورهم ومنازلهم كقطع من الأثاث القيم ، النوع المرسوم باللون الأسود تحت الطلاء ذى البريق الترجوازى .

ونوع آخر يشبه النوع السابق إلا أن زخارفه ذات لون أسود ، والطلاء الشفاف ذو بريق أخضر وسميك وكثيرا ما نجده يتجمع فى نقط كبيرة حول قاعدة الإناء . ويمتاز هذا النوع بأن الزخارف السوداء يحيط بها خط رفيع يحددها ويوضحها ، وهو بذلك يشبه الطريقة التى تستعملها قاشان فى الخزف ذى البريق المعدنى ، كما كان معروفا فى القرن الخامس عشر قبل مجئ الصفويين .

والحقيقة أنه لم يعثر على خزف مماثل لخزف كوباتجى من صناعة وسط آسيا فى ذلك العصر ، وليس هناك أى دليل مادى أو فنى لنسبة هذا الخزف إلى تبريز التى اشتهرت بصناعة الخزف فى العصر المغولى . كما يدعى البعض .

وهناك نوع ثالث ينسب الى كوباتجى رسومه متعددة الألوان فهى تحتوى على اللون الاحمر

والأصفر المائل إلى اللون البنى (Café au laif) والأزرق والاخضر التى يحيط بها غالبا خط أسود رفيع . كما تمتاز البطانة البيضاء بانها تميل الى لون الزبدة ، أما طبقة الطلاء الشفاف فعديمة اللون .

وتمتاز هذه المجموعة ببلاطاتها وأوانيها التى يظهر فيها اللون الازرق بكثرة وبوجود اللون الاحمر الطماطمى على شكل نقط يشبه خزف ازنيك المسمى بخزف رودس ، وان كان اللون الطماطمى المعروف باسم (Armian bole) المستعمل فى خزف كوباتجى ليس له البريق الموجود فى خزف ازنيك ، ولعل طريقة استعماله وحرقه مرتين كانت من الأسرار التى لم يسمح بخروجها خارج ازنيك .

وتمتاز زخارف خزف كوباتجى باحتوائها على مناظر تصوير فى معظم الاحيان وخاصة الاشجار المزهرة والطيور التى تتوسط الموضوع ويندر أن نجد زخارف هندسية أو نباتية محورة بأسلوب الآرابيسك . اما الرسوم الآدمية فهى تتبع الأسلوب المستعمل فى قصور الشاه عباس وخاصة بمدرسة رضا عباسى انظر لوحة رقم ٢٣ ، ٢٤ .

٣ ـ خزف ساوه المتعدد الألوان والمرسوم تحت الطلاء (التى يطلق عليها كوباتجى) :

لقد عثر فى مدينة ساوه على مجموعات كبيرة من الخزف ترجع إلى القرن السابع عشر ، منها مجموعة كبيرة من البلاطات المربعة أو المثمنة الشكل . أما الأوانى فمعظمها أطباق شاى أو قهوة (saucers) وقليل من الزجاجات والبرنيات .

وتمتاز هذه المجموعه بالبطانة الزبدية اللون المرسوم عليها باللون الأزرق والبنفسجى الداكن والأحمر البرتقالى ، والمحاطة بخط رفيع أسود . أما الطلاء الزجاجى الشفاف فمتشقق .

ويمتاز خزف ساوه بأن الرسوم الآدمية عبارة عن رؤوس غالبا تتبع أسلوب رضا عباسى ومرسومة بسرعة وحرية ولكن دقيقة . وهى بذلك تشبه إلى حد كبير الخزف المعروف بكوباتجى ، وإن كانت أقل قيمة من ناحية الصناعة والمواد الخام ، أما الزخارف فتكاد تكون مرسومة بيد واحدة .

ويشبه الخزف المرسوم تحت الطلاء باللون الأزرق من حيث الأسلوب الفنى للصين وإن لم يصل إلى العجينة الممتازة فى الصين ، ولا الطلاء الشفاف الجيد بها .

وقد انتجت أصفهان وقماش وقهريد ، فى القرن السابع عشر ، خزفا يشبه الى حد ما انتاج مدينة ساوه من الخزف المتعدد الألوان ، والمرسوم تحت الطلاء ، وإن كان يفوقه من الناحية الفنية . كما أنه لم يعثر حتى الآن على قطع تحتوى على رسوم آدمية مماثلة لإنتاج ساوه .

٤ ـ خزف ذو بريق معدنى :

لقد أحيا خزافو ايران طريقة البريق المعدنى فى زخرفة الخزف ، وذلك فى أواخر القرن السادس عشر والسابع عشر ، رغم التيار القوى للتأثير الصينى الذى ساد المنتجات الفنية الصفوية كلها .

وكانت الزخارف بالبريق على ارضية ملونة بالازرق أو الليمونى أو الاخضر . ويندر أن نجد رسوماً آدمية باللون الابيض على أرضية مدهونة بالبريق ، إذ أن معظم القطع مزخرفة برسوم نباتية مرسومة بأسلوب العصر ، ويمتاز الخزف ذو البريق المعدنى بثرائه الذهبى الذى يعكس لونا أحمر أو بنفسجيا انظر لوحه رقم (٢٨) .

٥ ـ السلادون :

اختصت أصفهان بصناعة نوع من الخزف فى القرن السابع عشر قريب الشبه من السلادون الصينى ، يميل لونه إلى الأخضر النافض بدرجاته .

ان تقليد السلادون عرفته ايران منذ القرن التاسع الميلادى . لكنه لم يصل إلى درجة فنية كبيرة يمكن معها أن ينافس الخزف الإيرانى طوال العصور الوسطى . أما فى العصر الصفوى فيمتاز الخزف تقليد السلادون ، انه على درجة فنية كبيرة .

ويمتاز خزف تقليد السلادون أن أرضيته فى معظم الأحيان تشبه لون السلادون الصينى ولكنه يحتوى على رسوم ذات لون واحد مرسومة تحت الطلاء الشفاف ذى البريق السلادونى (أى بلون السلادون الصينى) . ويندر أن نجد رسوما آدمية أو حيوانية اللهم إلا الطيور فى بعض الاحيان .

٦ ـ خزف ذو لون واحد عليه زخارف محفورة ومحزوزة :

هناك مجموعة كبيرة من الخزف ذى اللون الواحد ، عليها زخارف محفورة ومحزوزة ، وتمتاز الرسوم بانها تتبع المدارس الفنية المعاصرة .

خزف الرقـــة :

وخزف الرقة ، ولو أنه اتحد مع باقى الخزف الإسلامى من حيث الأسلوب ، غير أنه قد اختلف عنه فى اشياء أخرى جعلت تمييزه عن باقى الخزف سهلا ميسورا ، فمعظم هذا الخزف من طينة باتت بعد دخولها النار سهلة الانكسار ، ولونها رمادى مائل الى البياض ، واحيانا يضرب لونه إلى البنية ، أما ألوان الطلاء ، فهى أيضا من مميزات هذا الخزف .

ومن أهم مميزات هذا الخزف الذوق الفنى ، فقد وصل مدينة الرقة بعد أن فتحها العرب تأثير فنى آخر غير الهلينستى ، وهو الفن الإسلامى ، حقيقة ان الفن الاسلامى قد أخذ صورته الروحية من بلاد العرب ، اما قوامه المادى فقد تم صوغه فى أماكن أخرى كانت له فيها قوة وحياة [١] ، وبمعنى أدق فن روحه اسلامية ، وقوامه المادى الفن الساسانى والفن الهلينستى .

---

(١) تراث الاسلام الجزء الثانى تأليف Christie. Arnolq Briggs وترجمة الدكتور زكى محمد حسن . لجنة الترجمة والنشر طبعة ١٩٣٦ .

وأصبحت مدينة الرقة أشبه ببوتقة اشتملت على عدة فنون متباينة متضاربة ، صهرتها وأخرجت لنا فنا مميزا بطابعها الخاص .

وما يقال عن مدينة الرقة ، يقال عن غيرها من المدن التى أصبحت جزءا من الامبراطورية الاسلامية ، من حيث الأسلوب والصنعة ، إلا أن الذوق الفنى ما زال يحن لماضيه الهلينستى لأنه قد تغلغل فى هذا الاقليم قرابة أحد عشر قرنا .

وقد قامت بعثة الأستاذ زرة (Sarre) بعملية التنقيب عن خزف الرقة فاهتدت فى حفرياتها الى أمثلة مميزة قليلة ، أعطت فكرة شاملة عن هذا الخزف ، الأمر الذى لم يحاول من قبل .

وقد أثبت البحث والتنقيب ، أن خزف الرقة أصيل من صنع مدينة الرقة نفسها ، وليس بمستورد من الخارج . يدل على ذلك ما وجد فى المواضع التى كانت مصانع للخزف من قطع تالفة ، كما وجد فى هذه الاماكن ايضا قدور غير مطلية مليئة بأوعية مطلية صغيرة فى حالة جيدة . وسأتناول فيما يلى مختلف الأنواع التى يعرضها خزف الرقة .

١ ـ خزف غير مطلى :

وجد بالرقة أمثلة من الأوعية غير المطلية ، وهى محفورة فى العادة (وقد ورد فى كتاب الدكتور زره Sarre أن مجموعة المستر تشارلس فريزر فى ديترويت بالولايات المتحدة ، تحوى من هذا النوع عددا كبيرا) .

كما كان يصنع فى شمال بلاد العراق قدور ذات رقبة طويلة عليها زخارف رشيقة ، تمثل مناظر حول الرقبة ، ولكن الاشكال الحيوانية والآدمية تجعل الصلة بينها وبين خزف الرقة المصنوع فى القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلادى قريبة جدا .(١) .

٢ ـ خزف مطلى بغير رسوم :

وخلافا للخزف الإيرانى يبدو فى خزف الرقة بعده عن الرسوم التى تمثل الأشخاص ، وانصرافه إلى الزخرفة ، وهذا التباين يفسره تسامح ايران الشيعية حيال تحريم الصور (٢) فقد استغنى الخزاف فى أنواع متعددة من الأوانى الخزفية كل الاستغناء عن الألوان والرسوم اقتصرت فتنتها الفنية على الشكل فحسب .

وبريق هذا الخزف عديم اللون ، ومع أنه شفاف وواضح إلا أننا نجده فى بعض الاحيان معتما تعلوه سحابة خضراء مائلة إلى الزرقة أو ترجوازية (٣) ، كما كان لطبيعة ارض الرقة اثر كبير على هذا

---

(١) Early Islamic Pottery by Arthur lane p. 38

(٢) Die Kerenic im Euphrate und Tigriedhet p. 82

(٣) المرجع السابق ص ٨٢

البريق ، فإن معظم القطع المدفونة نجدها مغطاة بطبقة ذهبية وفضية تعكس ألوان قوس قزح (الكمخ) نتيجة تفاعل أكاسيد الطلاء بأملاح تربة مدينة الرقة .

خزف ذو زخارف محزوزة :

وهذه المجموعة من الخزف ، يحتوى معظمها على قدور كبيرة مرسوم عليها زخارف نباتية ، وحروف كوفية تمتد من اعلى القدر الى نهايته مكونة نقطا كبيرة فى نهاية القدر ، ويعلو هذه الزخارف بريق أزرق أو أزرق مائل للخضرة .

كما نجد بلاطات محفورا عليها حروف بارزة قوية يتخللها فروع نباتية وليس فيها ما هو ملون سوى الارضية . وذلك تحت الطلاء الزجاجى ، وهذه البلاطات جزء من كورنيش يرجع إلى عهد نور الدين وليس ببعيد أن تكون لهذا الكورنيش صلة بالجامع الذى كان لهذا السلطان فى الرقة .

وطريقة استخدام الطلاء الزجاجى الملون والشفاف معا ، فوق رسم بلون واحد بدلا من التزجيج الذى لا لون له ، قد عرفت طريقة استخدامه فى صدر الإسلام ، وكثيرا ما وجدنا خزفا مزخرفا على هذا النحو ومعظمه أوعية متينة الجدر ، يشف طلاؤها الأخضر الأزرق عما تحته من رسوم أوراق وفروع نباتية ، رسمت على عجل ، واستند فى رسمها إلى نماذج فى شرق آسيا .

وقد وجد كثير من هذا النوع من الخزف فى جهات أخرى ، مثل وادى النيل ، وفى خرائب بابل فى صدر الإسلام ، ولكن لم يكمل هذا النوع من الزخرفة إلا فى مدينة الرقة

ويرجع تاريخ هذا البريق إلى العصر البارثى على الأقل ، وان كان من الصعب تأريخ القطع الفردية .

ووجد بمدينة الرقة شكل نادر من الأوعية ، هو قارورة على صورة شخص جالس يحتضن طفلا ، وليس هذا التمثال وأمثاله مما يوحى بأنه صنع للمسيحيين خصيصا ، وبأنه يمثل العذراء ، بل أغلب الظن أن هذه التماثيل تحيى باعثا شرقيا قديما هو الإله أشتار .

وكثيرا ما يصادفنا فى الرقة تماثيل أنواع من الحيوان لم تشكل تشكيلا متقنا ، وهى مطلية بطلاء زجاجى أزرق ويغلب على الظن أن هذه التماثيل الخزفيه كانت تستخدم فى الراجح لعبا للأطفال .

وتوجد ايضا بلاطات مسدسة الاركان من القاشانى المطلى باللون الأخضر فحسب ، وكذلك قطع مربعة الجوانب على شكل نجوم طلى جانبها الأمامى البارز بطلاء أزرق ، بينما تحت الجسم على شكل الاسفين . ولا يعرف كيف كان استخدام هذه البلاطات فى الحيطان ، أكانت مع بلاطات أخرى ، أم كانت بمثابة حلية لزخارف جصية . ولعل فى هذا ما يذكرنا بأشياء شرقية قديمة كالقاشانى الذى كان يزخرف الحيطان فى آشور حيث كان أحد الأمثلة يحتوى على قبائع بارزة .

ويوجد بمدينة الرقة خزف ذو زخارف محزوزة حزا عميقا ، ومفرغة ، وقد استعمل هذا النوع من الزخرفة فى الكراسى الصغيرة ، التى كثيرا ما شوهدت بالرقة والمسارح وفيما يشبه المنضدة القريبة من الأرض ، حيث يوضع عليها أوانى الشراب وكل هذه يعلوها بريق أزرق .

٣ ـ خزف ذو نقوش سوداء :

هذا النوع من الخزف يعتبر أحسن أنواع خزف الرقة ، بل ومن روائع الخزف الإسلامى [١] ، وكثيرا ما نجده فى الأسواق ، وهو يشبه إلى حد ما الخزف الإيرانى ذا الزخارف السوداء والزرقاء ، والتى كثيرا ما يتعذر تمييز أحدهما عن الآخر ، وان كان هناك فرق واضح من حيث عجينة كل منهما ، فخزف الرقة هش ولونه أصفر ، أما الايرانى فصلب ولونه أبيض يميل الى الرمادى [٢])

وخزف الرقة الذى من هذا النوع تشتمل زخارفه عادة على أوراق وفروع نباتية وأنصاف مراوح نخيلية ، ويملأ الفراغ بينها نقط . وشاولات ، وفروع دقيقة ملتوية وهذه تعتبر من مميزات خزف الرقة .

وهناك قطعة مهمة زخارفها مرسومة باللون الأزرق المائل الى الخضرة على ارضية سوداء والزخرفة مكونة من حيوانين خرافيين Dragons لهما جسم ثعبانين متقاطعين بشكل هندسى جميل تحيط بهما مراوح نخيلية وفروع ملتوية ، ولقد لعبت فكرة الثعابين المتقاطعة دوراً هاما فى شمال سوريا ، وشمال العراق فى العهد السلجوقى .

فالثعابين المضفرة يظهر أنها رمز للأرواح الشريرة ، وكما قال فان برشم أنها أصبحت شارة ملوك الاراتقه Artukids فى القرن الثالث عشر الميلادى .

كذلك نجد على بعض القطع النسر ذا الرأسين وهو رنك سلاجقة الروم الذى اقتبسته فيما بعد دولة النمسا .

٤ ـ خزف ذو نقوش متعددة الألوان :

وقد عثر فى مدينة الرقة على خزف عجينته صفراء ، رسمت عليه نقوش وزخارف متعددة الألوان ومعظم رسومها أشكال خرافية وحيوانات مثل الحصان والجمل . وأشكال زخرفية مأخوذة من الأزهار وأوراق نباتية مرسوم عليها شكل حيوان خرافى ، رأسه على شكل أبى الهول تحيط به فروع نباتية مرسومة باللون الأزرق ، والأسود يعلوها بريق شفاف مائل الى الصفرة تعكس ألوان قوس قزح وإلى هذه الألوان يضاف عادة اللون الأخضر .

---

(١) Early Islamic Pottery . by arthur - Lane P. 39

(٢) Die Keramic im Euphrate und Tigrigechte

٥ ـ خزف ذو بريق معدنى :

أما خزف الرقة ذو البريق المعدنى فهو على نقيض خزف سمارا ، فبينما نجد مدينة سمارا قد عرفت ظلالا مختلفة من البريق المعدنى ، نجد الرقة لا تعرف سوى بريق واحد هو البريق البنى الداكن .

وزخارف البريق المعدنى فى الرقة مرسومة على بريق شفاف . لونه أخضر مائل إلى البياض وهو يشبه خزف مدينة الرى إلى حد ما ، من حيث كثرة استعمال اللون الأزرق وعليه الرسم بالبريق المعدنى .

ومن الزخارف التقليدية الزخارف الخطية والأشكال الحيوانية ، أما رسوم الأشخاص والحيوانات فهى غير عادية وتشبه الى حد كبير رسوم الخزف الفاطمى من حيث كبر حجمها .

ومن أهم مميزات هذا النوع من الخزف . تلك القدور أو الأباريق الكبيرة البيضية الشكل . ذات الرقبة القصيرة والزخارف العميقة الحفر وزخارفها عبارة عن فروع نباتية مرسومة بحرية العصر السلجوقى . وعليها كتابات حروفها مستديرة . كما وجد بالرقة بلاطات ذات بريق معدنى وهى نادرة جدا ويملك المتحف البريطانى بلاطتين مربعتين تحويان صورتى أسد وطاووس يعتقد أنهما من صناعة الرقة ، وقريب منهما بلاطة قائمة الزاوية عليها رسم سمكة .

وجميع هذه البلاطات السابقة الذكر ، وكذلك بلاطات سامراء المصنوعة لجامع سيدى عقبى بالقيروان ، مربعة الشكل على نقيض البلاطات الايرانية ذات الشكل المتقاطع والنجمى .

وقد أدهشنى أن معظم المراجع تنفى وجود خزف لمدينة الرقة قبل القرن الثانى عشر الميلادى ، أو على الاكثر القرن الحادى عشر الميلادى ، وهاك ما جاء فى تلك المراجع :

جاء فى كتاب «فنون الإسلام» للدكتور زكى محمد حسن : كان الاتجاه فى أول الأمر إلى أن الخزف الذى وجد فى مدينة الرقة يرجع إلى عصره (عصر الرشيد) أى إلى نهاية القرن الثانى وبداية الثالث بعد الهجرة (٩٠٨م) ، ولكن الحق أن زخارف هذا الخزف وأساليبه ، تشهد بأنه يرجع إلى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ ـ ١٣م) .

وقال Arthur Lane فى كتابه Early Islamic Pottery ص ٣٨ : «لقد عثر فى خرائب مدينة الرقة على مجموعات من الخزف تثبت أنها صناعة محلية ، ولا يوجد أى سبب لتاريخ هذه القطع إلى ما قبل سنة ١١٧١ م ، أى بعد زوال الدولة الفاطمية ، كما أنه لا يمكن أن يزيد على سنة ١٢٥٩م، حيث خربت المدينة على يد المغول» .

وقالDimand فى كتابه A hand book of Muhammaden Art ص ١٨٩ «وقد ينسب خزف الرقة خطأ إلى عصر هارون الرشيد ٧٨٦ ـ ٨٠٩مالذى قام هناك بعض الوقت لأن الزخارف وأسلوب رسم الأشخاص وكذلك الموضوع يشير إلى أنه من عهد متأخر ، ومع أن القليل من خزف الرقة يرجع الى القرن الحادى عشر ، فإن معظمه يرجع الى القرن الثانى والثالث عشر» .

وقال Hobson فى كتابه Guide to Islamic Pottery of the Near East ص ١٩ :

« وقد أصبح من الواضح أن هذا النوع من الخزف من انتاج الرقة ، وان كنا لا نعرف متى بدأ عمله ، كما لا يمكننا تخمين هذا من أسلوب قطع كثيرة والتى لا يمكن ارجاعها الى ما قبل القرن الحادى عشر والثانى عشر » .

وقال Sarre فى كتابه Die keramik im Euphrate und tigis Gebiet « ولم يلتفت المنقبون فيما اكتشف من الخزف إلا الى ما ينقصهم فى تجارتهم وهو النوع الأحدث عهدا ويرجع إلى ما بين القرنين الثانى عشر والرابع عشر بعد الميلاد . أما ما كان من خزف الرقة قبل ذلك فبدائى ويرجع عهده الى ما بين القرن التاسع ، والقرن الحادى عشر بعد الميلاد » .

وقال Warren & E. Cox فى كتابه The book of pottery & porcelain ص ٢٩٧ :

« وقد كانت مدينة الرقة مقرا لهارون الرشيد من سنة ٧٨١ م الى سنة ٨٠٩ م وحاشيته ، ولكن معظم الخزف من القرن الثانى عشر الميلادى » .

من هذا السرد لآراء بعض علماء الآثار الذين تصدوا للكتابة عن خزف الرقة نلاحظ ، أنهم قد انقسموا بصدده شيعا وأحزابا ، فبعضهم ينكر وجود خزف للرقة قبل القرن الثانى عشر بعد الميلاد .

والبعض الآخر يتنازل فيجعله القرن الحادى عشر ، والفريق الثالث وهو أقلهم تعصبا يقول بوجود خزف لمدينة الرقة يرجع تاريخه إلى القرن التاسع والعاشر ، ولكنه لا يرسل هذا القول مطلقا بل يقيده بتحفظ وهو أن خزف هذا العهد بدائى .

ولعل ذلك يرجع كما يبدو إلى أن هؤلاء العلماء لم يهتموا بدراسة مدينة الرقة من ناحية تاريخها السياسى ، وبما أن السياسة صنو الحضارة إذ هما فرعان من أصل واحد وهو علم التاريخ ، لهذا رجعت إلى بعض كتب التاريخ السياسى وهاكم بعض مقتطفات منها :

قال المقدسى

« وفى سنة ٣٦هـ « ٦٥٦م » وقعت بالقرب منها (أى الرقة) معركة صفين والتى وقف فيها على بن أبى طالب بالرقة وأقام كوبرى من المراكب فوق الفرات « وقال زره «Sarre» وربما هاجرت الصحابة فى موقعة صفين الى الرقة حيث استشهدوا بها . وكانت هذه المدافن فى العصور الوسطى من الآثار التى تستحق الزيارة فى الرقة » .

ويقول المقدسى :

« وتقع على الضفة الغربية للفرات رقة « الوسطى » أو « الواسطة » قناتان وقصران بناهما هشام بن عبد الملك » .

وجاء فى كتاب معجم البلدان لياقوت الحموى :

وكان بالجانب الغربى مدينة أخرى تعرف برقة واسطة ، كان بها قصران لهشام بن عبد الملك وهى أسفل من الرقة بفرسخ » .

من هذا نفهم أن مدينة الرقة كان يحج إليها المسلمون لزيارة قبر من استشهد فى موقعة صفين ، ثم أنها كانت مأهولة أيام الدولة الأموية ، وقد بنى بها أحد خلفائهم قصرين له .

وجاء فى النجوم الزاهرة فى حوادث سنة ١٨٠ هـ :

« وفيها تنقل الخليفة الرشيد من بغداد الى الموصل ثم الى الرقة ، فاستوطنها مدة وعمر بها دار الملك واستخلف على بغداد ابنه الأمين محمد بن زبيدة .

وجاء فى حوادث نفس السنة تلخيصا عن النجوم الزاهرة :

« وكان الرشيد إذا أقام فى الرقة أناب عنه فى بغداد بعض أولاده ، وإذا رحل إلى بغداد ، أناب عنه فى الرقة بعض أولاده ، مما يفيد أنهما كانتا عاصمتين (أى بغداد والرقة) مهمتين للدولة العباسية » .

وفى حوادث سنة ٢١٧ هـ فى أثناء الخلاف على مشكلة خلق القرآن ، كان المأمون يقيم بالرقة ، وقد طلب إلى نائبه على بغداد ، اسحاق بن ابراهيم الخزاعى ، ابن عم طاهر بن الحسين أن يرسل سبعة نفر ، وهم الرافدى ومعين وأبو خيثمة وابن هارون وابن داود وابن مسعود والدورقى فأشخصوا إليه فامتحنهم بخلق القرآن فأجابوه فردهم من الرقة الى بغداد » .

وفى حوادث سنة ٢٨٣ هـ ، ما يفيد أن المكتفى كان يقيم معظم وقته بالرقة ، وفى حوادث سنة ٣٢٣ هـ ما يفيد أن الخليفة المتقى كان يقيم بالرقة .

*

* *

من هذه المقتطفات يتبين لنا أن مدينة الرقة التى أسسها الاسكندر المقدونى ، والتى كانت مركزا هاما للحضارة الهلينستية وما لبثت أن أصبحت مدينة إسلامية فتحها العرب على يد قائدهم جهمن سنة ١٨ هـ .

ولما تأسست الدولة الأموية واتخذت حاضرتها دمشق فى بلاد الشام ، راعها ما عليه مدينة الرقة من الحضارة وحسن الموقع ، فبنوا فى إحدى ضواحيها وهى ، رقة واسطة ، قصورا لهم يختلفون إليها من حين إلى آخر ، وكان ذلك فى أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن بعد الميلاد .

ثم جاءت الخلافة العباسية ولم تهمل شأن هذه المدينة ، بل أسس الخليفة المنصور سنة ١٥٥ هـ مدينة بجانب الرقة سماها الرقيقة ، فانتقلت المدينة القديمة إلى الجديدة . وقد جاء فى كتاب الأستاذ كريزول (Creswell) أن الجامع الذى أسسه الخليفة المنصور فى هذه المدينة ، يعطينا مثلا هاماً عن اختلاط الأسلوبين الهلينستى (Semi - Classic) والفن الساسانى الذى كان له تأثير واضح على الدولة العباسية .

ثم جاء هارون الرشيد وأقام بمدينة الرقة معظم أوقاته ، واتخذ منها عاصمة ثانية للخلافة العباسية ، وحذا حذوه من جاء بعده من خلفاء الدولة العباسية . فقد كان يقيم بها المأمون سنة ٢١٧ هـ أى فى (القرن التاسع) ، ثم الخليفة المكتفى فى سنة ٢٨٣ هـ أى أواخر (القرن التاسع) ، ثم الخليفة المتقى سنة ٣٢٣ هـ أى (القرن العاشر) .

بهذا القدر من الاستشهاد أكتفى بالحوادث التاريخية ، لأن هذه الفترة أى القرن التاسع والعاشر ، هى التى تهمنا فى الموضوع .

مما تقدم يتضح لنا أن مدينة الرقة كان لها شأن سياسى يذكر فى القرنين (التاسع والعاشر) على الأقل ، وبما أن التاريخ يحدثنا دائما بأن الحضارة تتبع الأحداث السياسية إلى حد بعيد ، من هذا نستنتج أنه كان لمدينة الرقة حضارة إسلامية فى القرنين التاسع والعاشر حيث أنها كانت عاصمة ثانية للخلافة العباسية .

وليس هذا الاستنتاج بغريب ، فمدينة سامراء أصدق شاهد على صحته . فمدينة سامراء التى لم يكن يعرف عنها شئ والتى كانت قرية صغيرة على ضفاف نهر الفرات ، والتى انشأها الخليفة المعتصم وانتقل بجيشه التركى إليها ، والتى لم تلبث أكثر من ثلاثين عاما ، فى تلك الفترة القصيرة التى لم تبلغ نصف قرن ، نشأت فيها حضارة إسلامية زاهرة وانتشرت منتجاتها فى جميع أنحاء الدولة الإسلامية .

قد يكون لعلماء الآثار بعض العذر فى استبعاد وجود خزف لمدينة الرقة فى القرنين التاسع والعاشر وذلك لقلة الأمثلة التى عثروا عليها ، فهناك قطعة مؤرخة سنة ٨٣١ م فى كتاب (Chestfield) جاء ذكرها فى كتاب (Hodson) وبعض البلاطات يميل الدكتور (Sarre) لإرجاعها الى القرن التاسع لأنها شبيهة بخزف سامراء .

ولكن يجب أن نعلم أن الحفريات فى هذه المدينة ، قام بها الفلاحون بإيعاز من تجار العاديات ، لما لخزف هذه المدينة من صيت واسع واقبال التجار وذوى الهوايات وتهافتهم عليه ، فتسرب معظمه إلى الأفراد قبل أن تتمكن ، البعثات العلمية ، والمتاحف الأثرية أن تحصل منه على شئ يذكر .

وأظن أن هذا ليس ذنب مدينة الرقة ، ولا يعد دليلا على افتقارها إلى خزف فى القرنين التاسع والعاشر اللذين يعتبران من أزهى عصور تلك المدينة من الناحية السياسية .

وقد جاء فى كتاب Die Keramik in Euphrat للدكتور Sarre أنه يمكن أن يكون للرقة خزف فى القرن التاسع ، والعاشر ولكنه بدائى . ولكنى أرى أن الاستاذ Sarre لم يتحر الدقة فى وصف خزف هذه الفترة وذلك لسببين : لأنه بينما يحكم على خزف الرقة ، بأنه بدائى نراه يرفع خزف مدينة سامراء إلى القمة فيقول «إن خزف سامراء ذا البريق المعدنى بلغ فى القرن الثالث الهجرى ، درجة كبيرة من الكمال فى الصناعة والفن » .

إذا كانت مدينة سامراء التى لم يعمرها الخلفاء ، غير فترة وجيزة قد وصلت إلى حد الكمال فى صناعة الخزف ، وهى التى لم يكن لها ماض تاريخى على الإطلاق فما السبب فى انحطاط خزف الرقة ، تلك المدينة التى شهدت أزهى عصور الحضارة الهلينستية ، والتى كانت عاصمة ثانية فى أيام أزهى عصور الحضارة الإسلامية .

أظن أن المنطق لا يتفق وهذا . ثم دعنا من المناقشة والجدل ولنقارن خزف سامراء بتلك القطع النادرة التى وجدت بمدينة الرقة ، والتى يرجعها الدكتور Sarre إلى القرن التاسع والعاشر ويرجعها (Gluk und Diez) إلى القرن العاشر والحادى عشر ، وهى بلاطات عليها رسوم حيوانات وطيور وأسماك بالبريق المعدنى .

وإذا قارنا رسم الحيوانات فى خزف مدينة الرقة بتلك التى رسمت بالبريق المعدنى ، فى خزف مدينة سامراء فى هذه الفترة ، فإننا نرى أنها لا تقل عن خزف سامراء بل تفوقها من حيث أظهار حركة الحيوان ، أما إذا كان يراد بالنقص أو الانحطاط أو التدهور هو كون البلاطة فارغة ليست مملوءة بنقط وفروع نباتية كما هى العادة فى الخزف الإسلامى ، وخصوصا البريق المعدنى فى القرن التاسع ، فأظنه دليل واه ، بل هو فى الحقيقة خير دليل على أن هذه القطع ذوقها الفنى هلينستى محض ، وأنها قريبة العهد بالفن الإسلامى ، أى أنه لا يجوز لنا ارجاعها إلى ما بعد القرن التاسع .

وقد ذكر لنا Sarre أنه عثر فى حفرياته على أوانى خزفية للاستعمال المنزلى ، مثل مصابيح ومسارج ومناضد واطئة ، بل ولعب أطفال . وقد ورد ذكر هذه الأشياء فى معظم المراجع ، وأرجعها العلماء إلى القرن (١٢م) .

فمع التسليم جدلا بأن هذه الأوانى قد صنعت فى القرن الثانى عشر ، فهذا دليل على أن مدينة الرقة كانت أسبق من غيرها فى صناعة الخزف ، فاستخدمته فى جميع طلباتها المنزلية ، لأن الخزف إلى القرن الثانى عشر كان يستعمل للزينة أكثر منه للاستعمال المنزلى ، فالمدينة التى تصنع حتى لعب الأطفال من الخزف ، لابد أن تكون قد مارسته قبل ذلك بقرون حتى وصلت إلى هذه الدرجة .

وقد استعملت مدينة الرقة فى زخرفة خزفها بعض الزهور حتى صارت فيما بعد ، من مميزات خزف بعض الجهات المجاورة . فزهرة اللوتس التى ظهرت فى الرقة فى القرن الثانى عشر بعد الميلاد ، لم تظهر على الخزف فى أى مكان آخر فى ذلك الوقت .

ولكننا نعود فنراها فيما بعد فى أواخر القرن الثالث عشر والرابع عشر فى خزف سلطاناباد ، والخزف والمعادن المملوكة . ثم تلك الزهرة المسماة السوسن Tulip لم تظهر على الخزف الإسلامى إلا فى القرن الخامس عشر فى الخزف التركى .

وعلى العموم فإن خزف الرقة يمتاز بنوع من القسوة فى التعبير وحرية فى الرسم والقوة المعبرة التى لاحظناها فى الخزف ذى البريق المعدنى وخلافه . فنجد مثلا من الموضوعات المحببة عندهم مناظر الصيد والقتال ، ثم الحروف الهجائية الكبيرة يحيط بها نقط وشجيرات وفروع نباتية ، مع مراعاة كبر وحدات الرسم مما يظهره بالمظهر البوهيمى بالنسبة للذوق الفارسى ، الذى يراعى دائما التقيد الشديد والتماثل التام .

وهذه الأنواع المختلفة من الخزف التى أوجزنا ذكرها ، والتى يردها معظم علماء الأثار إلى القرن الثانى عشر والثالث عشر ، لم توجد كلها فى مدينة الرقة ، فقد رأى الاستاذ Sarre قطعا من خزف الرقة فى معظم ما زاره من خرائب الفرات ودجلة مما كان عامرا فى عصره كدير هفير وباليس وحلبية ونصيرة وفى تلال خابور وفى نمرود وقلعة جابر وبابل ووادى النيل .

ومع افتراض أن هنا وهاهنا ، قد اخرجت المصانع مثل هذا الخزف والرقى ، فلا يشك أحد فى أنه كان يصدر من مصانع الرقة الكثير من الخزف إلى الخارج ، وليس هذا بغريب فقد حدث ذلك أيضا فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى ، فقد ظهر فى مصر (البهنسا) وفى الفسطاط كما ظهر فى فارس وفى الجزائر وفى قلعة بنى حماد ، وفى أسبانيا وفى مدينة الزهراء بقرطبة .

وذلك كله يدل على مدى ما وصل إليه تصدير خزف العراق فى العصر الذهبى للخلافة العباسية فى القرن التاسع والعاشر بعد الميلاد .

الخزف الأيوبي والمملوكي

الواقع أن دراسة الخزف خاصة ، والفنون عامة ، فى العصر الأيوبى ، تحتاج إلى وقفة ليست بالقصيرة ، ذلك أن الأحداث التى اجتاحت منطقة الشرق الأوسط ، أو العالم الإسلامى ، كانت من الجسامة بحيث غيرت الكثير من الأوضاع السياسية .

فقد زالت دول كانت ملئ العين والبصر ، فقد قضى المغول على الدولة العباسية قضاء مبرما ، واجتاحت الحروب الصليبية بلاد الشام ومصر وسقطت الدولة الفاطمية ، وحلت محلها السلطنة الأيوبية ، وبذلك نستطيع القول ان الخلافة الإسلامية قد اختفت من الوجود وحل محلها دول وسلاطين لا يمتون للجنس العربى وإن كانوا يعتنقون الإسلام .

ولما كان الاقتصاد يدور فى فلك السياسة فقد كان من الطبيعى أن يختل ميزان الاقتصاد ، فبعد أن كانت بعض هذه الدول يصدر انتاجه إلى مناطق كانت تابعة لها ، فلما فقدتها وأصبحت هى تابعة كان عليها أن تتلقى واردات غيرها من الدول صاحبة السيادة . وقس على ذلك المواد الخام والأيدى العاملة وما إليها .

أما الناحية الفنية وهى التى تعتمد اعتمادا كليا على الناحيتين السابقتين السياسيةوالاقتصادية، فقد تعرضت لانقلاب قضى على الكثير من الاساليب التى كانت سائدة من قبل ، ذلك أن الوافد الجديد أتى ومعه ذوقه المميز واساليبه وطرزه الفنية .

ولإجمال هذه المؤثرات نقول ، إن التحف الفنية التى انتجت فى العصرين الأيوبى والمملوكى ، قد اعتراها تغير جوهرى من حيث المواد الخام ، ومن حيث الأسلوب الصناعى والتطبيق وكذا الاساليب والطرز الفنية . وسنتناول كلا منها عند الحديث عن كل نوع من أنواع الانتاج الفنى وسنبدأ بالخزف :

١ ـ الخزف المحزوز تحت الدهان :

من المعروف أن الخزف ذا البريق المعدنى قد اختفى من مصر نتيجة لعدة عوامل ، لعل أبرزها وأهمها هو حريق مدينة الفسطاط أثناء النزاع بين وزراء الدولة الفاطمية شاور وضرغام وإستنجاد كل منهما بمن يساعده من الصليبيين والأيوبيين ، مما أدى فى النهاية إلى سقوط الدولة الفاطمية ، والقضاء على آخر خلافة إسلامية والقضاء على الذوق العربى الصميم .

وإذا أضفنا إلى السبب السياسى العامل الاقتصادى الذى أدى إلى عدم قدرة الخزافين إلى إعادة أفران تقوم بعمل نوع من الخزف غالى الثمن مثل البريق المعدنى لعدم وجود المشترى ، هذا بالاضافة إلى أن أحوال البلاد الاقتصادية بسبب الحروب الصليبية قضت على السوق الخارجية .

وفى ذلك يقول المقريزى ان الذهب والفضة قد خرجتا من مصر بسبب حروب الفرنجة ولم يعودا . ولو أضفنا إلى الأسباب السابقة الذوق الفنى الجديد لعرفنا السبب الحقيقى لاختفاء الخزف ذى البريق المعدنى وظهور أنواع أخرى مثل الخزف المحزوز تحت الطلاء .

لقد كانت الدولة الفاطمية منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ، تستورد من الشرق الأقصى كثيرا من الخزف الثمين ، حتى أصبحت من أهم مراكز الخزف بين الشرق والغرب . ومن ثم فليس من العجيب أن يتأثر الخزافون الفاطميون بمنتجات الشرق الأقصى ، فأخرجوا نوعا من الخزف المحزوز تحت الدهان تقليدا لخزف سونج Song الصينى ، انظر لوحة رقم (٤) .

على أن التقليد كان من الناحية الصناعية والتطبيقية فقط . أما ناحية المواد الخام أو الأسلوب الزخرفى فقد بقيا كما هما . فقد بقيت المادة الخام تشبه عجينة باقى أنواع الخزف المصرى وهى عجينة سميكة تميل إلى الاحمرار ، أما الأسلوب الزخرفى فهو الأسلوب السائد فى باقى التحف الفاطمية الذى يعتبر امتدادا لأسلوب سامراء من حيث الزخارف النباتية المحورة وكذا الأسلوب العباسى فى الرسوم الحيوانية ذات المسحة الساسانية الواضحة ، أما الرسوم الآدمية فتمتاز بتفاصيل الوجه المصرية الأصيلة انظر لوحة رقم (٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨) .

طريقة الصناعة

بعد أن تشكل الأنية ، وقبل أن تجف تماما ، تحفر فى بدنها الرسوم والزخارف المطلوبة ثم تحرق الأنية حرقا أوليا ، وبعد ذلك تطلى الأنية بطبقة البطانة فيرسب جزء منه بطبيعة الحال فى الشقوق الحادثة من الحز ، فتبدو وكأنها لون داكن من دهان البطانة . ثم تأتى بعد ذلك طبقة الطلاء الزجاجى الشفاف .

وأود أن أنبه هنا إلى خطأ شائع وغير مقصود وهو أن الحز تحت الدهان يختلف اختلافا جوهريا من الناحيتين التطبيقية والزخرفية عن الخزف المحزوز تحت الطلاء ، ذلك أن هذا النوع الأخير يتم حز الزخارف فى الأنية بعد أن تطلى القطعة بطبقة البطانة التى تتكون من دهان ذى لون معين ، وبذلك فإن آلة الحز تزيل دهان البطانة وتصل إلى عجينة الإناء ذات اللون الأحمر الوردى المعروف باسم (البسكوت Bescuit) . فتبدو الزخارف فى هذه الحالة وكأنها مرسومة بلون آخر ، فإذا جاءت طبقة الطلاء الزجاجى الشفاف حافظت على اللونين ، ومن ثم نقول فى هذه الحالة إن الخزف محزوز تحت الطلاء وليس تحت الدهان كما هو الحال بالنسبة للخزف الذى نحن بصدد الحديث عنه .

الـــزخـــارف

لقد كانت الرسوم والزخارف التى استعملت فى الخزف المحزوز تحت الدهان فى أواخر العصر الفاطمى ، تكاد تكون قاصرة على الزخارف النباتية والهندسية . أما الأسلوب الزخرفى الذى استعمل فى النباتات هو استمرار لأسلوب سامزاء المحور المعروف باسم (الأرابيسك) .

أما فى العصرين الأيوبى والمملوكى فقد دبت الحياة فى الرسوم النباتية وخرجت عن الأسلوب التقليدى ،وتأثرت بأسلوب الشرق الأقصى وحرية الرسوم الهلينستية الذى كان مايزال سائدا فى مناطق شمال شرق العراق ، االمنطقة التى نشأ وتربى فيها البيت الأيوبى ، فمن المعروف أن أصلهم كردى هاجروا من قرية دوين قرب بحيرة (فان) ، كما بدأت تظهر الرسوم الحيوانية التى لم تكن موجودة من قبل .

أما الخزف المحزوز تحت الدهان فى العصر المملوكى فقد امتاز بجودة مادته الخام ، بعد أن أصبح طريق تجارة الشرق الأقصى الرئيسى ، هو البحر الأحمر ، وبذلك كثر المعروض فى الأسواق من المواد والمنتجات الصينية ومن بينها مادة الكولين البيضاء ، الممتازة بالنسبة لصناعة التخزيف .

كذلك تأثر الأسلوب الفنى بالتأثير الصينى وكذا المغولى المتمثل فى قرب الزخارف النباتية من زهور وأشجار وثمار من الطبيعة وكذا الرسوم الحيوانية .

وقد وجد فى أطلال الفسطاط . قطع من هذا النوع من الخزف تالفة فى الفرن ، مما يدل على أن الفسطاط كانت تصنعه . وتختلف ألوان هذا الخزف بين اللون الزبدى والأخضر والأزرق النافض فى القرن السادس الهجرى ، أما فى القرن السابع والثامن فقد وجد اللون البنفسجى الداكن واللون البرتقالى والأخضر والأزرق الداكن ، مما يدل على تمرس الخزاف فى صناعته .

٢ ـ الخزف المرسوم تحت الطلاء

لقد أنتجت مصر منذ القرن الرابع الهجرى العاشر الميلادى نوعا من الخزف ذا الزخارف المرسومة تحت الطلاء بلون واحد أو متعدد الألوان على أرضيه بيضاء فى معظم الأحيان . وكثيرا ما تقتصر هذه الزخارف على كتابات أو نقوش بدائية أو مجرد (بطش) (splashes) تسير على غير هدى على بدن الأنية .

وقد نسبت هذه المجموعة إلى إقليم الفيوم وان لم يكن لدينا ما يؤيد هذه النسبة اللهم إلا أسلوبها البدائى المتوارث وألوانها الفاقعة التى تشبه إلى حد كبير نسيج الفيوم وكذا التلقائية المميزة لها انظر لوحة رقم (٤)

وأود أن أبين هنا ، ان الخزف المحزوز تحت الدهان وكذا الخزف المرسوم تحت الطلاء ، لم يلعبا دورا فى صناعة التخزيف فى مصر إلا فى أواخر عصر الدولة الفاطمية عندما اضمحلت أو تلاشت صناعة البريق المعدنى ، فحلتا محلها .

فلقد عثرنا فى حفائر الفسطاط وفى الرقة وبعلبك ودمشق ، على خزف مرسوم تحت الطلاء على بطانة بيضاء أو زرقاء أو خضراء ذات لون واحد ، أو متعددة الألوان وترجع إلى العصر الأيوبى . وتمتاز زخارف هذا النوع من الخزف برسومه النباتية القريبة من الطبيعة إلى حد كبير ، وان كنا فى بعض الأحيان نجد بقايا لأسلوب الأرابيسك المحصور فى زخارف هندسية على شكل دائرة يخرج منها اشعاعات على شكل مثلثات مملوءة بزخارف الأرابيسك .

أما الرسوم الحيوانية التى رسمت على الخزف الأيوبى المرسوم تحت الطلاء ، فتمتاز برشاقة أجسامها الممتدة والمعبرة عن الحركة والتى تنحصر بصفة خاصة فى رسوم كلاب الصيد ، والغزلان والأرانب ذات الآذان الممتدة بالأسلوب المصرى القديم انظر لوحة رقم (٩ ، ١٠) .

٣ ـ تقليد خزف سلطاناباد :

وفى العصر المملوكى اشتهرت مصر بصناعة نوع من الخزف المرسوم تحت الطلاء يشبه بعض أنواع الخزف التى تنتجها سلطاناباد فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، فنسب إليها . ويمتاز هذا النوع من الخزف المصرى بأن زخارفه حفرت حفرا قليل البروز قبل طلائه بطبقة البطانة ثم رسمت هذه الزخارف البارزة بعد ذلك بألوان متعددة .

أما الزخارف المرسومة على هذا الخزف فعادة تحتوى على رسوم حيوانات وطيور مرسومة بأسلوب قريب من الطبيعة إلى حد كبير ، ومتأثر كذلك إلى حد ما بالأسلوب الصينى والفارسى .

وهذه الزخارف الحيوانية أو الطيور مرسومة على أرضية من الزخارف النباتية وخاصة الورقة الثلاثية التى تشبه الورقة التى استعملت بكثرة فى خزف سلطاناباد ذى الزخارف البارزة حتى أصبح من مميزاتها . كذلك النقاط الثلاث المنثورة فى الأرضية وهى من مميزات زخارف خزف سلطاناباد وتقليده فى العصر المملوكى بمصر انظر لوحة رقم (٢٢) .

امضاءات الخزافين :

لعل من مميزات الفن الإسلامى أنه فن جماعى ملكى ، لا تظهر فيه شخصية الفنان أو ذاتيته ، لأنه كان دائما خاضعا لتقاليد فنية معينة يحتمها الدين الجديد أو تفرضها الدولة ، طبقا لتقاليد وأساليب فنية قديمة موروثة لا يستطيع الفكاك منها ، لأنها ترسبت فى أعماقه ، وأصبح يخضع لها تلقائيا .

ولكن عندما كثرت التيارات والأساليب الفنية التى وردت على البلاد فى العصر المملوكى ، نتيجة

عوامل عدة بعضها اقتصادى نتيجة لتجمع منتجات الشرق الأقصى ، التى أصبحت تنتهى فى مصر ، كما أن هناك عاملا اجتماعيا وفنيا يجب أن لا نهمله وهو وفود أجناس ذات حضارات وعادات وتقاليد مختلفة عن الحضارة والذوق الإسلامى العربى ، فقد وفدت على منطقة الشرق الأوسط فى العصر المملوكى ، مثل الجنس المغولى والصليبى .

ولو أضفنا إلى هذه الأجناس العنصر المملوكى ، الذى جلب من آسيا وأوربا ، لتبين لنا مدى تعدد التيارات والأساليب الفنية التى أثرت على الفن الإسلامى فى العالم الإسلامى عامة ، والمصرى بصفة خاصة .

ومن ثم فقد وجد الفنان نفسه لأول مرة حرا له أن يختار الأسلوب الفنى الذى يوافق مزاجه الخاص ، ولذلك فقد حرص أن يسجل اسمه عليه . لذلك فقد كثر تسجيل اسماء أئمة الخزافين بمصر فى العصر المملوكى ، وخاصة على الخزف المرسوم تحت الطلاء ، وذلك انهم كانوا يكتبونها على الوجه الخارجى من قاع الإناء .

ومن أشهر هؤلاء الخزافين ، غيبى وغيبى التبريزى نسبة إلى تبريز ، وغزال وغزيل ، ودهين والهرمزى الاستاذ المصرى ، ابن الملك ، والعجيل وأبو العز ، وهناك مجموعة أخرى أقل أهمية من المجموعة السابقة من حيث الإنتاج الفنى والجودة وجدت أسماؤها على الخزف المرسوم تحت الطلاء مثل المهندم ، وأولاد الفاخورى والشيخ والفقير ونقاش والبتلى ودرويش والخباز وعجمى وشامى والشاعر والمعلم والرزاز وبدير وشرف الايوانى وموسى ، وعمر وشيخ الصنعة وغازى وأحمد الأسيوطى .

بلاطات القاشانى :

لقد صنعت مصر فى العصر المملوكى بلاطات من الخزف المرسوم تحت الطلاء لكسوة الجدران ، نجده مثلا فى القمة المفصصة لمئذنة خانقاه بيبرس جاشنكير ، وقمة مئذنة جامع الناصر محمد ابن قلاوون بالقلعة .

كذلك استعمل لتغشية رقاب القباب المملوكية كما هو الحال فى قبة طشتمر وقبة الغورى . وتمتاز بلاطات القاشانى هذه برسومها غير الدقيقة ، والتى تتكون غالبا من كتابات وخاصة المربعة منها أو برسوم نباتية بسيطة وكلها بلون واحد على أرضية بيضاء أو زرقاء أو ذات لون ترجوازى ، كما تمتاز بعجينتها الهشة الحمراء وطلائها الزجاجى غير جيد .

٤ ـ تقليد الصينى :

كان طبيعيا أن يقبل خزافو مصر فى العصر المملوكى ، بعد أن كثر وجود مادة الكولين الواردة من الصين ، والخزف الصينى فى الأسواق ، على تقليد البورسلين الصينى .

وفعلا ظهر نوع من الخزف المصرى اطلق عليه تقليد الصينى يمتاز باحتوائه على كمية كبيرة من

الكولين مما أكسبه بياضا يقرب من الصينى ، إلا أنه أسمك منه لاحتوائه على جزء كبير من العجينة المصرية . كما يمتاز برسومه التى ما تزال تحتفظ بالروح الاسلامية الواضحة وان كانت متأثرة الى حد كبير بالرسوم الصينية . كما أن الصينى المصرى المقلد لا يحتوى على كتابات صينية على ظهر الآنية ، مثل ما نجده على البورسلين الصينى .

٥ ـ تقليد السيلادون :

كذلك أقبل الخزافون المصريون على تقليد خزف الصين المعروف باسم السيلادون . والسيلادون نوع من الطينة الطبيعية توجد فى الصين ذات خواص طبيعية ، تعطى لونا اخضر نافضا اذا حرقت فى درجة حرارة معينة . كما انها تعطى بريقا خاصا فهى ليست فى حاجة الى مادة الطلاء الزجاجى الشفاف .

وكان لوجود هذه المادة فى الاسواق المصرية ، وكذلك منتجاتها ما اغرى الخزافون على تقليده ، على أن الانتاج المصرى المقلد كان سميكا وهشا لاحتواء القطع الخزفية على جزء من العجينة المصرية . كما أن زخارفه المحفورة أو المحزوزة كانت غير متقنة مثل السيلادون الصينى .

٦ ـ الفخار المطلى بالمينا :

المقصود هنا بالمينا هو تعدد الالوان ، الذى اشتهر به الفخار المصرى فى العصر المملوكى ويمتاز هذا الفخار بان رسومه اما محزوزة تحت الدهان او فوق الدهان بحيث تظهر عجينة الاناء ، أو محفورة حفرا قليل البروز ومتعدد الالوان .

وقد تنوعت زخارف الفخار المملوكى فشملت الرسوم الحيوانية والطيور والنباتات والزهور ، كما استعمل فيها الرسوم الهندسية والكتابية بكثرة . على أن أهم ما يسترعى النظر فى هذا الفخار أن معظمه يحتوى على شارات ورنوك سلاطين المماليك الذين صنعت فى عصرهم .

بل ان بعضها وجدت عليه كتابات باسماء بعض الامراء مما يقطع بان الفخار المطلى كان يستعمل على موائد الامراء والسلاطين . فقد عثر على اناء بمتحف الفن الاسلامى عليه كتابة باسم شهاب الدين ابن فرجى أحد مماليك السلطان محمد بن قلاوون نصها : مما عمل برسم الامير الاجل المخدوم الاعز الاخص شهاب الدين بن الجناب العالى المولوى الأميرى الكبيرى السيفى فرجى ادام عزه » .

ولعل من أهم الشارات والرنوك التى رسمت على الفخار المملوكى ، هى البقجة ، رنك الجمدار أى الذى يتولى الباس السلطان أو الامير ومنها النسر ، اما برأس أو رأسين . ومن الامراء الذين اتخذوا النسر ذا الرأسين رنكا لهم بدر الدين بيسرى مملوك الصالح نجم الدين ايوب وأصبح من أمراء الألف فى عصر الظاهر بيبرس .

كما رسمت زهرة الزنبق بكثرة . ولعل اول من استعملها بكثرة هو نور الدين محمود بن زنكى ، إذ نجدها على مدرسته بدمشق وجامعه بحمص كما نجدها بكثرة على العملة الايوبية ، وكذلك رسم رنك الكأس شعار الساقى ، والفهد شعار بيبرس ، وعصاتا البولو والبوق والسيف شعار السلاح دار والقوس والرمح وما إليها انظر لوحة رقم (١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤) .

والذى يسترعى النظر ويستحق ان نقف عنده وقفة فاحصة ، هو كيف يمكن تفسير انتشار صناعة الفخار فى مصر فى العصر المملوكى إلى حد أن أصبح يستعمله الملوك والامراء ، فى وقت رخاء اقتصادى لم يسبق له مثيل فى مصر . ولتفسير هذا التساؤل يجب علينا أن ندرس احوال البلاد من جميع الوجوه ، الفنية والاقتصادية والسياسية .

فمن المعروف أن الغزو المغولى وسقوط الدولة العباسية وحرق المدن وقتل سكانها بالطرق الوحشية التى لم يسبق لها مثيل فى تاريخ البشرية ، كان دافعا قويا لهجرة الكثير من اهل ايران والعراق الى غرب العالم الاسلامى مثل آسيا الصغرى وبلاد الشام واستقرار جزء كبير منهم فى مصر ، حيث الامن والرخاء الذى لا مثيل له فى أى جزء آخر من أجزاء العالم الإسلامى . وكان من بين هؤلاء المهاجرين والفارين من وجه الغزو المغولى ، الفنانون وأصحاب الصناعات والحرف وعلى رأسهم صناع المعادن ، أصحاب الشهرة الواسعة منذ العصر الساسانى على أقل تقدير .

وهكذا أخذت تنشط صناعة المعادن فى مصر ، على ايدى الوافدين من صناع الموصل وغيرهم من مناطق العراق وإيران خاصة ، وانه كان قد انتشر فى العالم الاسلامى منذ القرن السادس الهجرى زخرفة المعادن بطريقة التكفيت بالفضة والذهب ، التى اقبل على اقتنائها المسلمون والصليبيون إقبالا منقطع النظير .

وقد صادف هجرة هؤلاء العمال وانتشار صناعة المعادن المكفتة التى أغرقت الأسواق ، تدهور صناعة الخزف الجيد ، وخاصة الخزف ذى البريق المعدنى ، مما أدى فى النهاية الى عدم قدرة الخزف المصرى بجميع أنواعه منافسة المعادن المكفتة من حيث الثمن . وعلى ذلك فقد كان على الخزاف ان يفكر بسرعة فى انتاج نوع رخيص ، وفى نفس الوقت جميل يمكن أن يصمد ثمنه أمام المنتجات المعدنية المكفتة التى أقبل المصريون عليها اقبالا منقطع النظير ، فاهتدى الى مادة الفخار المموه بالمينا والمزخرفة بشارات ورنوك الأمراء والسلاطين .

شبابيك القلل :

ومن أنواع الفخار غير المطلى الذى أشتهرت به مصر دون غيرها من بلدان العالم ، القلل ذات الشبابيك المزخرفة . ويمتاز هذا النوع من الفخار بعجينته الطفلية البيضاء التى أشتهرت بها محافظة قنا . إذ يوجد بقنا قطعة أرض تقرب مساحتها من الفدان تأخذ منها طينة طفلية ، تعتبر من أجود أنواع الطينة

لصناعة أوانى الشرب الفخارية . وعلى الرغم من إستمرار الأخذ من هذا الفدان فإن مساحته لا تنقص وسطحه لا ينخفض ، وذلك لأن مياه الفيضان ترسب فيه كل سنة كمية من الطمى تعادل تقريباً ما يؤخذ منه . كما أنه قريب مصرف قنا الذى يستقبل السيول التى تهبط على جبال البحر الأحمر حاملة معها طينة طفيلية ترسبها فى الفدان المشار إليه .

وتمتاز هذه الفخارية الطفلية بلزاجتها ، الأمر الذى ساعد الخزاف الماهر على رسم زخارف غاية الدقة والإبداع فى شبابيك القلل وتخريمها دون أن ينكسر أو يتشقق . وقد تعددت الزخارف بحيث شملت جميع العناصر الزخرفية الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية والكتابية انظر لوحه رقم (١ ، ٢ ، ٣).

الخزف الإسلامى المغربى

من المعروف أن كثيرا من العمال والصناع قد هاجروا من بلاد الشام فى نهاية الدولة الأموية فى المشرق الى الاندلس ، واشتغلوا فى خدمة أمراء الدولة الاموية فى الأندلس، وخاصة العناصر اليمنية .

وأضحت الأندلس فى عصر الخليفة عبدالرحمن الناصر سنة ٣١٧ هـ تنافس الخلافة العباسية فى العراق . إذ أصبحت قرطبة من أعظم مدن الدنيا من حيث عمائرها الفخمة ومساجدها العظيمة وقصورها الكبيرة التى أقيمت على نهر الوادى الكبير.

كما كانت مدينة الزهراء التى بناها عبدالرحمن الناصر الى الشمال الغربى من قرطبة ، والتى جلب لها الصناع والعمال والمهرة من أصحاب الحرف من كافة أنحاء العالم الاسلامى ، زينة الدنيا وبهجتها . فقد قيل أن عبدالرحمن قد خصص ثلث خراج دولته لبناء مدينة الزهراء .

ولما دب الضعف فى الدولة الأموية فى الأندلس ، استقل كل حاكم بجزء منها وقامت دويلات على رأسها ملوك صغار عرفوا بملوك الطوائف . ويعتبر عصر ملوك الطوائف أزهى عصور الحضارة الاسلامية فى الاندلس برغم انه كان عصر انحلال سياسى .

وجاءت دولة المرابطين الى الاندلس فى القرن الخامس الهجرى سنة ٤٨٣ هـ (١٠٩٠ م) . ولما كان المرابطون من بربر المغرب ، وكانت مقومات حضارتهم أقل بكثير من مقومات الحضارة الاندلسية ، لذلك نلاحظ هبوط الذوق الفنى فى عصرهم الذى نلمسه فى الأدب والشعر وغيره من الانتاج الفنى .

وجاءت دولة الموحدين فى القرن السادس الهجرى (سنة ٥٤٠ هـ / ١١٤٥ م) وكانت حضارتهم أعمق وأوضح أثرا من حضارة المرابطين . ولما ضعف الموحدون أخذت قواعد ملكهم تخرج من أيديهم تباعا فاخذ بعضها الأسبان وأخذ الجزء الباقى دولة (بنو الأحمر) وذلك فى القرن السابع الهجرى (سنة ٦٢٩ هـ / سنة ١٢٣١ م) فأسسوا مملكة فى غرناطة ، أزدهرت فيها الحضارة والفنون بشكل لم يعهده الأندلس من قبل ، حتى أضحت درة فى جبين العواصم الإسلامية ، ومازال آثارها وشهرتها الفنية تشهد بذلك .

على أن الحضارة والفن الإسلامى لم ينته من الأندلس بسقوطه مملكة غرناطة فى نهاية القرن التاسع الهجرى (سنة ٨٩٧ هـ / سنة ١٤٩٢ م) بل استمرت مدة ثلاثة قرون حتى نهاية القرن الثامن عشر على يد المسلمين الذين دخلوا فى خدمة الأسبان والذين عرفوا باسم المدجنين Mudijar

أما عن التحف الفنية التى خلفها لنا المسلمون فى الأندلس ، فلعل الخزف يأتى فى المقام الأول ،

فقد زخرف الدور والقصور والمساجد والمدارس بالأوانى الخزفية ، وبلاطات القاشانى ذى القيمة الفنية والصناعية الكبيرة . وفيما يلى اهم انواعه :

١ ـ الخزف ذو البريق المعدنى :

من المعروف أن صناعة الخزف ذى البريق انتشرت فى العالم الاسلامى كله ، منذ القرن الثالث للهجرة . وأنها استمرت فى الأندلس حتى بعد سقوط الدولة الإسلامية فى نهاية القرن الخامس عشر ، فقد عثر فى مدينة الزهراء وفى قصر الحمراء بغرناطة ، واشبيليه ، على قطع من الخزف ذى البريق المعدنى تالفة فى الأفران ، تشهد بأن صناعة البريق المعدنى ، وجدت فى الأندلس على أقل تقدير منذ القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى واستمرت حتى بداية القرن العاشر الهجرى ، السادس عشر الميلادى .

ويمتاز خزف القرن الرابع الهجرى ، باحتوائه على رسوم طيور وحيوانات تشبه الى حد كبير الخزف المصنوع فى المشرق ، حتى أن بعض علماء الآثار يعتقدون أنها مجلوبة من العراق او مصر . ولكنى لا أتفق فيما ذهب إليه الأثريون ، وأرى نسبتها إلى الأندلس ، فليس ما يمنع أن تكون من صناعة الزهراء أو قرطبة ، لما كانتا عليه من تقدم وأزدهار فنى ، فاق كثيرا من مدن المشرق الاسلامى .

ولعل أجمل وأروع ما أنتجه الأندلس من البريق المعدنى يرجع إلى القرن الثامن والتاسع للهجرة . ويمتاز خزف الأندلس ذى البريق المعدنى بعجينته الهشة التى تميل إلى الصفرة ، وفوقها طبقة البطانة البيضاء التى ترسم عليها الزخارف بالبريق المعدنى .

وتمتاز العناصر الزخرفية على خزف الأندلس ذى البريق المعدنى باحتفاظها بأسلوب الأرابيسك ، الذى كانت التحف الفنية فى مشرق العالم الاسلامى ، قد خرجت من قبضته ، بعد أن طغى عليه الغزو المغولى ، والتأثير الصينى الذى وفد مع تجارة الشرق الأقصى .

لذلك فإننا نجد الخط الكوفى والنسخى يلعب دورا أساسيا ، كما أن زخارف الأرابيسك والعناصر الهندسية ممثلة بكثرة فى الإنتاج الخزفى . وفى كثير من الاحيان يصاحب هذه العناصر الإسلامية البحته رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة ، مرسومة بأسلوب عصر النهضة الذى ساد فى أوروبا فى القرن الخامس عشر .

كما نجد بينها شارات ملوك غرناطة . ولعل ابرز التحف الخزفية المرسومة بالبريق المعدنى قدور ذات حجم كبير عرفت باسم (قدور قصر الحمراء) وأصبحت علما من اعلام صناعة الأندلس عامة حتى العصر الحديث .

وقد ذاعت شهرة ملقة وغرناطة فى انتاج صحون وقدور وبلاطات من الخزف ذى البريق المعدنى ذى اللون الذهبى أو اللونين الأزرق والذهبى ، وذات زخارف عليها مسحة إسلامية واضحة ، من الكتابات والأرابيسك والزخارف الهندسية .

ومن المراكز الفنية التى شاعت شهرتها فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى قرية منيشه Manises من أعمال بلنسية التى أزدهرت فيها هذه الصناعة من القرن الثامن الهجرى / حتى العاشر.

وعلى الرغم من أن مدينة بلنسية قد سقطت فى يد المسيحيين منذ سنة ٦٣٦ هـ عندما بدأت ملقة تختفى من هذا الميدان ، وكان معظم انتاج منيشة قدور وآنية الأدوية المعروفة باسم برنية والتى حرفها الأوربيون إلى (البارلو) .

وتمتاز هذه الأوانى بأن رسومها كانت بالبريق المعدنى الذهبى والأزرق وقوامها فروع نباتية تضم عناقيد عنب وزهورا عليها الطابع القوطى أو تشتمل على كتابات بالحروف القوطية وشارات الاسرات المسيحية ، فقد كانت مصانع منيشة تشتغل لحساب كثير من البابوات والكرادلة والاسرات النبيلة فى اسبانيا والبرتغال وفرنسا وايطاليا . وفى ذلك يقول الكردينال اكسيميفيزا عن الصناع المسلمين فى الأندلس « ينقصهم إيماننا وينقصنا صناعاتهم » .

ومن بين الزخارف والرسوم التى كثر استعمالها فى خزف البريق المعدنى المصنوع بمنيشة رسوم المراكب الشراعية على أرضية مملوءة بالرسوم النباتية والزهور والأوراق والزخارف الهندسية المملوءة بالنقط الرفيعة . وقد ظلت صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى مينشة تطور وتجدد فى رسومها وزخارفها مع بقائها محتفظة بالطابع الإسلامى الواضح حتى القرن الحادى عشر الهجرى السابع عشر الميلادى انظر لوحه رقم (٣١).

٢ ـ خزف مرسوم تحت الطلاء :

لما ضعف التأثير والطابع الإسلامي فى الأندلس فى القرن السابع عشر ، اقتصر صناع الخزف على انتاج نوع من الخزف المرسوم تحت الطلاء ، ذى طابع ريفى محلى ، يمتاز برسومه الحيوانية الكبيرة التى يشبه إلى حد كبير رسوم الخزف الإيرانى ، ذى الزخارف السوداء فى القرن الثالث عشر وان كانت ذات مسحة أوروبية متحررة بدأت تظهر فى الانتاج الخزفى .

ومن أشهر مراكز انتاج هذا الخزف قرية باترنا من أعمال بلنسية ، التى كانت تنتج فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، أنواعا من الخزف المرسوم تحت الطلاء بالوان متعددة باللون الاخضر والبنى والبنفسجى على بطانة بيضاء أما قوام زخارفها فهى الطيور والحيوانات وفى بعض الاحيان الرسوم الآدمية . ويشبه خزف باترنا الخزف المعاصر الذى كانت تنتجه مصانع أورفيتو بإيطاليا .

الفصل الثانى

النســـــــيج

المواد الخام
الطراز
القباطى
منسوجات اللحمه الزائده
النسيج المبطن من اللحمه
المنسوجات المركبه
نسيج الزردخان
نسيج الديباج والدمقس
منسوجات القطيفه
المنسوجات المطرزه
التطريز بالنسيج المضاف
التطريز بطريقة رشت
منسوجات الشبيكه المطرزه
المنسوجات المصبوغه والمطبوعه

النســـــيج

المنسوج عبارة عن جسم مسطح رقيق يتكون اما من خيط واحد متشابك بعضه ببعض على هيئة انصاف دوائر متداخلة ومتماسكة ، كما هو الحال فى أقمشة السنارة . (التريكو) ، أو يتكون من مجموعة خيوط طولية يطلق عليها اسم السدى تتقاطع مع خيوط عرضية تعرف باسم اللحمة تقاطعا منتظما . ويختلف المنسوج فى مظهره ونوعه تبعا لاختلاف تقاطع الخيوط وتركيبها (التركيب النسجى) .

وعملية التقاطع المذكورة تؤدى إلى اختفاء فريق من خيوط السدى تحت إحدى اللحمات وظهور الفريق الآخر فى نفس الوقت ذاته فوقها وبالعكس فى اللحمة التى تليها ، لذا تنقسم خيوط السدى تبعا لعمليتى الاختفاء والظهور إلى قسمين :

الأول الخيوط الفردية والثانى الخيوط الزوجية ، وكل من خيوط القسمين يظهرا أو يختفى مع بعضه البعض ، فاذا ما ظهرت الخيوط الفردية أو بعبارة أصح ارتفعت أو انفصلت عن الخيوط الزوجية تكون من جراء ذلك فراغ يسمى فى عرف جماعة النساجين (بالنفس) يسمح بمرور خيوط اللحمة داخله ثم تنعكس الحركة بعد ذلك وتحل الخيوط الزوجية محل الخيوط الفردية ويتكون (نفس) آخر يسمح بمرور ثان للحمة .

ومن هاتين الحركتين المختلفتين تتم عملية التقاطع ، وهذه العملية تنتج أبسط أنواع الأنسجة وهو المسمى بنسيج السادة .

ومع أن نسيج السادة يعتبر أبسط أنواع المنسوجات ، إلا أنه أكثرها استعمالا وله مشتقات عدة ولكنا سنقصر بحثنا هنا على الأنواع التى وجدت منها فى العصر الاسلامى .

المــــــواد الخــــــام

والمواد الخام التى استعملت فى نسيج مصر الإسلامية عامة ، وفى فترة الانتقال خاصة ، هى الكتان وهو يقع فى المرتبة الأولى بالنسبة لصناعة النسيج منذ العصر الفرعونى . ويليه الصوف ويجئ فى المرتبة الثالثة الحرير . أما القطن فقد ورد ذكره فى كثير من المراجع القديمة والاسلامية إلا أنه مع الاسف لم يصل إلينا الدليل المادى المؤكد بما يؤيد صحة ما ورد فى تلك المراجع .

الكتان :

لاشك أن الكتان هو النبات الوحيد الذى تعتبر أليافه أقدم الألياف التى استعملت فى صناعة الغزل والنسج منذ أقدم عصور مصر التاريخية ، وليست ألياف التيل كما يطلق عليها البعض .

وتدل دقة بعض قطع النسيج الاسلامى ، على أن المصريين قد وصلوا إلى درجة عظيمة فى استنبات أجود أنواع الكتان ، واعداده اعداداً صحيحا لعملية الغزل ، ثم غزله بطريقة مكنتهم من ايجاد خيوط بدرجات غاية فى الدقة ساعدتهم على انتاج مثل هذه القطع الدقيقة .

وقد ورد فى كتب بعض الرحالة ، اشارات متناثرة عن المدن والقرى التى تنتج الكتان فى العصر الاسلامى .

فيذكر ابن حوقل محلة بنها وبوصير وسمنود وكلها تنتج الكتان وتصدره إلى جميع أنحاء العالم . وهناك مجموعة من المدن تقع إلى الغرب مثل مدينة شقا وسنهور ، كما يذكر ابن بطوطة دلاص وبوش على أنهما من أكبر المدن انتاجا للكتان بمصر وهما بمنطقة الفيوم . كذلك يذكر المقدسى الفيوم وبوصير .

طريقة الغزل

لقد برع المصريون فى غزل الكتان ، أى تحويل أليافه إلى خيوط معدة للنسيج ، فقد رأينا فى الرسوم التى وجدت فى مقابر الأسرات من الحادية عشرة إلى الثالثة عشرة ببنى حسن ما سطر عليها من نقوش تمثل الصناعة ، والأدوار التى تمر بنبات الكتان من تعطين ودق وتمشيط وغزل ونسج .

وهذه العمليات تشابه فى كثير من نواحيها تلك التى كانت مستعملة فى العصر الإسلامى وقد أوردها ابن العوام فى كتابه الفلاحة .

كذلك نجد فى كتاب محاسن التجارة فصلا صغيرا عن هذا الموضوع أيضا بل إن هذه العمليات لتشابه فى كثير من نواحيها الطرق اليدوية المتبعة حاليا فى مصر وايرلندا.

ومن ثم يتضح لنا ، أن المصريين القدماء قد عرفوا طريقة الغزل الرطب للألياف المتخشبة

والتى تعد أحدث عمليات الغزل فى الوقت الحاضر للخيوط الرفيعة ، وبواسطتها توصلوا إلى غزل خيوط غاية فى الدقة والانسجام .

وكانت الوسيلة المتبعة فى غزل الخيوط عبارة عن قرص من الخشب أو الجص ، يتراوح قطره مابين ٥ر٧ سنتيمترات ويعرف (بفلكة) المغزل مثبت به أصبع من الخشب مخروط الشكل (مسلوب) يتراوح طوله بين ٢٩و٣٠ سنتيمترا ويعرف بالسرسور . وهو نفس المغزل اليدوى الذى لايزال يستعمل حتى الآن فى قرى مصر .

وقد أولى علماء الآثار الإسلامية طريقة الغزل كثيرا من اهتمامهم واتخذوا منها دليلا لنسبة قطعة ما من النسيج إلى بلد بذاته .

فقد أجمع كل من تعرض للكتابة عن الخيوط المغزولة ، سواء كانت من الكتان أو من الصوف ، على أن مابرم منها جهة اليسار كان بمصر ويرمزون إليها بحرف (S) .

وأن الخيوط التى غزلت إلى جهة اليمين كانت من الخارج أى من آسيا ويرمزون إليها بحرف (Z) واتخذوا من ذلك نظرية ثابتة . وعلى رأس هؤلاء ثلاثة من العلماء فيستر وتقول انه يمكن تمييز قطع النسيج المصرية من تلك المستوردة بواسطة ملاحظة غزل الخيوط ، لأن الخيوط المصرية تمتاز بغزلها جهة اليسار (نحو الشمس) .

ويستثنى من ذلك القطع التى نسجت على نول السحب فى العصر القبطى ، واستعمل فى نسجها الصوف والقطن المنسوجة بطريقة النسج المركب .

ويقول الدكتور لام ، ان غزل الخيوط جهة اليسار قد انتشر فى حضارات البحر الأبيض المتوسط ، أما الغزل جهة اليمين ، اذا وجد فهو متأثر بالغزل فى الشرق الأقصى أو الهند .

أما الأستاذة لويز وهى المختصة بقسم النسيج بمتحف وشنجتون والتى كتبت بشىء من التفصيل عن هذا الموضوع وأيدت فيه النظرية السابقة ، فانها استثنت منها النسيج السادة ذا الكتابة المطرزة فى العصر العباسى ، وخاصة منذ مجىء ابن طولون سنة ٨٦٨ م اذ تقرر «انه ظهر بمصر فى جميع مصانع الطارز الطراز فى العصر العباسى وخاصة منذ مجىء ابن طولون ، خيوط مبرومة جهة اليمين Z بجانب البرم جهة اليسار S الذى يعد من مميزات النسيج المصرى» .

وهذا الرأى يتفق وما وصلنا إليه ، وهو وجود كلا البرمين معا فى مصر على الأقل فى العصر القبطى والعصر الاسلامى . وإن كانت لويزة قد قصرت وجود البرمين معا على العصر العباسى ، ولعل ذلك يرجع إلى أنها درست منسوجات هذه الفترة بدقة وعناية وهى التى نشرت (كتالوج) متحف وشنجتون للمنسوجات المؤرخة .

فقد تبينا عند فحص النسيج القبطى ، أن الخيوط الكتانية برم معظم الرفيعة منها جهة اليسار فى القطع رقم (٣٩٥٢) (٨٤٥٨) ، (١٧١٨) بالمتحف القبطى ، والسميكة برمت جهة اليمين فى القطعة رقم (١٨٢٠) بمتحف معهد الآثار الاسلامية والقطعة رقم (١٩٠٠) بالمتحف القبطى . أما الخيوط الصوفية فيكاد يكون معظمها مبروما جهة اليمين ، ولا تخلو الحال من وجود خيوط صوفية رفيعة برمت جهة اليسار ، كما فى القطعة (١١٤٤) ، بمتحف الآثار الإسلامية .

أما القطع التى ترجع إلى أوائل العصر الإسلامى ، وهى تمثل نسيج العصر الأموى والعباسى ، فلم نجد من بينها قطعا معاصر لبعضها وخيوطها كلها برمت من جهة اليمين أو جهة اليسار ، بل وجدنا أنه كثيرا ما تجمع القطعة الواحدة البرمين معا كما فى القطعة رقم (١٠٨٨) ، (١٠٩٩) بمتحف معهد الآثار الاسلامية .

عند ذلك رأيت لزاما على أن أبحث عن الوسيلة التى غزلت عليها هذه الخيوط بواسطتها وعن طريقة الغزل بها ، فوجدت عدة مغازل يدوية كان يستعملها قدماء المصريين فى غزل الخيوطالمختلفة السمك ، وهى نفس المغازل التى استعملها الإغريق ، ولا تزال تستعمل فى بعض قرى مصر إلى اليوم .

ومن المؤكد أن طريقتى برم الخيوط ، كانتا موجودتين جنبا إلى جنب فى مصر ، وقد يكون فى ذلك التعليل الصحيح لوقوف المرأة الوسطى فى الرسم ، إذ نلحظ من هيئة وقوفها أنه من اليسير عليها وهى رافعة فخذها الأيمن أن تحول اتجاه البرم يمينا أو يسارا كيفما شاءت ، وذلك ببرم أصبح المغزل فيما بين يدها اليمنى وفخذها الأيمن . ولازالت هذه الطريقة سائدة فى مصر ، إذ نشاهدها كثيرا فى الريف ، وبخاصة عند النساء اللائى يقمن أحيانا بهذه العملية وهن جالسات .

الصوف :

يعد الصوف ثانى خامات النسيج فى الأهمية بعد الكتان ، وذلك فى العصر الإسلامى . أما فى العصر الفرعونى فلم يكن الصوف ذا أهمية تذكر فى صنع الأقمشة .

ويرجع السبب فى ذلك إلى عدم صلاحية صوف الأغنام التى كانت موجودة وقتئذ للغزل ، ولاعتقادهم بعدم طهارته فقد كانوا ينسجون منه ملابسهم الخارجية ، التى كانوا يخلعونها عند ما تطأ أقدامهم حرم معابدهم .

أما فى العصر البطلمى فقد كان الصوف يلى الكتان فى الأهمية واستمر الحال على ذلك حتى العصر الإسلامى ، فقد ورد ذكر منسوجات مصر الصوفية فى كثير من المراجع العربية وغيرها ، وكما هو ثابت من القطع التى وصلتنا والتى ترجع الى العصر الاسلامى .

الحرير :

يعتبر الحرير ثالث خامات النسيج الطبيعية أهمية ، وقد استخدمه الانسان فى الملبس منذ زمن بعيد . فقد عرف الصينيون طرق غزل ونسج الخيوط المستخرجة من شرانق الحرير منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد أو يزيد . واحتفظوا بسره حقبة طويلة من الزمن .

على أنه من الثابت أن قدماء المصريين لم يستخدموا هذه الخامة فى منسوجاتهم ، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى انقطاع الصلة التجارية بينهم وبين الصين .

ولكن مصر عرفت المنسوجات الحريرية منذ عصر البطالمة ، وكانت من أهم السلع التجارية فى الاسكندرية ، واستمر الحال على ذلك حتى العصر الرومانى .

وفى القرن السادس الميلادى انقطع الوارد من الحرير إلى بيزنطه ، بسبب الحرب بينها وبين دولة الفرس ، إلا أنها تمكنت فى عهد الامبراطور جستنيان سنة ٥٥٦ م من معرفة سر تربية دودة القز وصناعة الحرير .

أما عن النسيج ذى الكتابات فقد قام جاستون فييت باحصاء القطع ذات الكتابات المؤرخة والتى ترجع الى ما قبل سنة ١٠٤٥ م فوجد ٢٧٦ قطعة مؤرخة منها ٤٥ قطعة صنعت خارج مصر و٢٣١ قطعة صنعت بمصر وأكثرها من النسيج السادة المزخرف بشريط من الكتابة المطرزة بخيوط حريرية مؤرخة .

ومن هذه المجموعة يوجد عدد كبير بمتحف الفن الإسلامى . ومما يسترعى النظر فى هذه القطع ضيق شريط الكتابة المطرزة ، أى عدم ارتفاع سيقان حروف الكتابة وعدم وجود زخارف نباتية أو هندسية به .

ولعل السبب فى ذلك هو القيود الدينية التى كانت مفروضة على استعمال الحرير . على أن هذه القيود لم تكن جديدة بل كانت موجودة قبل دخول العرب .

أما سبب تقييد نسيج الحرير فى أوائل العصر الإسلامى ، فيرجع إلى ماورد فى بعض الاحاديث النبوية الشريفة من تحريم لبس الحرير على الرجال ، فقد ورد عن حذيفة بن اليمان قال : « نهانا النبى صلى الله عليه وسلم أن نشرب فى آنية الذهب والفضة وأن نأكل فيهما وعن لبس الحرير والديباج وأن نجلس عليه » .

وكان لكل ذلك أثره فوقف صنع الأقمشة الحريرية وفرض على استعمال الخيوط الحريرية فى التطريز أوامر صارمة . وبعد نقاش طويل دار حول كمية الحرير التى يسمح بوضعها فى الثوب ، انتهى الأمر بتحديد قدر معين من الحرير يباح نسجه فى الثوب ، وصدرت الأوامر بما استقر عليه الرأى إلى المصانع لتنفيذها .

وقد أشارت كتب الحسبة إلى ذلك فورد فى كتاب معيد النعم ومبيد النقم نص لأمر صدر إلى الحائك وهو «يجوز جعل طراز من حرير بشرط أن لا يجاوز قدر أربع أصابع» وورد فى الحديث الشريف عن قتادة «سمعت أبا عثمان النهدى قال أتانا كتاب عمر ونحن مع عتبة بن فرقد بأذربيجان ، أن رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عن الحرير إلا هكذا ، وأشار بأصبعيه اللتين تليان الابهام» كما ورد فى حديث آخر عن سويد بن غفلة أن عمر بن الخطاب خطب بالجابية فقال : «نهى نبى الله صلى الله عليه وسلم عن لبس الحرير إلا موضع أصبعين أو ثلاث أو أربع».

ومن هنا وضح لنا السبب فى التزام النساج بقصر زخرفة الثوب على شريط بسيط من الكتابة المطرزة . وقد كان هذا التحديد غنما كبيرا للحياة الفنية إذ ناسب الأسلوب الزخرفى الذى انتشر فى العهد الإسلامى وهو تزين الملابس بأشرطة أفقية من الحرير الملون فى ثوب من الكتان أو الصوف .

على أن التزام هذا التحديد وتقيده لم يدم طويلا فقد تعددت الأشرطة الحريرية المزخرفة فى الثوب الواحد فى العصر الفاطمى ثم اتسعت رقعة الحرير فى الأقمشة حتى شملتها . ولكن مصر لم تصنع أقمشة من الحرير الخالص إلا فى عصر المماليك .

القطن :

لقد تضاربت الأقوال فى وجود القطن بمصر فى العصر الإسلامى خلال فترة الانتقال ، فلم يسعنا إلا أن نشير إليه إشارة عابرة . ذلك أنه على الرغم من وجود مراجع تاريخية تذكر وجود القطن بمصر منذ العصر الفرعونى ، فإنه لم يكتشف بعد ، دليل مادى مؤكد يؤيد ماورد فى هذه المراجع .

هذا إلى أن علماء الأثار يجمعون على أن القطع المضنوعة من القطن ليست من مصر ، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك فقالوا بعدم مصريتها حتى ولو كانت الخيوط القطنية مستعملة فى زخرفتها فقط ، وحجتهم فى ذلك أنه لم تكتشف إلى الآن قطع قطنية عليها كتابات تفيد أنها صنعت بمصر . ولكن يصعب علينا أن نسلم بهذا الرأى ، مع ماورد فى بعض المراجع التاريخية من وجود القطن بمصر منذ العصر الفرعونى . فقد ذكر هيرودوت[1] سنة ٤٥٠ ق . م «أن الملك أحمس أحد ملوك الأسرة السادسة والعشرين ، أهدى إلى معبدى جزيرتى ساموس ولاندوس قميصين (صديرين) مشغولين من الكتان والقطن معا» وكان يعبر عن القطن بصوف الصوف» .

وقد جاء ذكر القطن فى حجر رشيد ، حيث أشير إليه بأنه نبات يعرف باسم الجوسيبون[2] . أما

---

(١) مصر القديمة جـ ٢ ص ٨٦ ، ٨٧ .
(٢) البطالمة جـ ٢ ص ٣٨٥ .

فى العصر الإسلامى فقد كان القطن معروفا للعرب قبل فتحهم مصر ، إذ كان يزرع فى بلاد اليمن والعراق .

فلو فرضنا جدلا ، أن القطن لم يكن له وجود بمصر قبل الفتح العربى ، فإنهم لابد وأن يكونوا قد أدخلوه فيها إما بطريق الزراعة وإما بطريق الاستيراد على الأقل ، وذلك فى تجارتهم مع أجزاء الدولة الإسلامية التى كانت تزرعه . وقد ورد ذكر القطن المصرى فى كثير من مؤلفات العرب والمصريين[1] .

ومهما يكن من الأمر فلا زالت تعوزنا الأدلة القوية من تاريخية أو مادية التى يمكن بها نقض أحد القولين أو اثباته .

(١) ابن العوام جـ٢ ص ١٠٢ وابن البيطار جـ ٢ ص ٦٥٢ والمقريزى جـ ١ ص ٣٨٢ .

الطـــــراز

كان لفظ الطراز يعنى فى أول أمره الكتابة الزخرفية التى توجد على الأقمشة ، وهو لفظ أعجمى مأخوذ من كلمة «طرازيدن» ومعناها التطريز . اذن فالمعنى الأصلى لكلمة الطراز هو التطريز ، ثم اتسع مدلولها فأصبحت تستعمل للكتابة على الورق والنسيج .

وزخارف قطع النسيج السادة المطرزة والتى ترجع إلى الفترة التى نحن بصددها ، تكاد تكون كلها مقتصرة على شريط رفيع من الكتابة ، ومن المرجح أن يكون الغرض منه هو اثبات التاريخ ومصنع الطراز الذى نسجت فيه هذه القطع ، وليس لمجرد الزخرفة . وقد كانت هذه الكتابة تقتضيها عادة الخلع التى كانت متبعة فى الخلافة الإسلامية .

وقد اختلف المؤرخون القدماء منهم والمحدثون ، فى تعيين الموطن الأصلى الذى نشأت فيه مصانع الطراز ، وانقسموا إلى فريقين : الفريق الأول وعلى رأسه ابن خلدون ، يقول بأن مصانع الطراز فارسية الأصل لأنه كان من عادة ملوك إيران قبل الإسلام ، أن يزينوا ملابسهم بصور الملوك وباشكال معينة تمييزا لها عن غيرها .

وهذا الرأى كما يقول سرجنت مبنى على الافتراض والتخمين لخلوه من الدليل ، إذ لم يورد ابن خلدون أى نص يدعم به رأيه .

هذا إلى أننا لم نعثر فى المراجع التاريخية ، على نص يثبت هذا الرأى اللهم إلا تلك القصة التى وردت فى الآداب السلطانية ونخص بالذكر منها العبارة الآتية : «ان بساطا لم ير الناس مثله وعليه كتابة بالفارسية الابن الذى قتل والده ابرويز ولم يدم حكمه غير ستة أشهر» .

«وقد أضاف المسعودى إلى هذه القصة ، أنه يوجد على هذا البساط أيضا صورة يزيد بن عبد الملك قتل ابن عمه الوليد بن عبدالملك مات بعد ستة أشهر» ويبدو أن فى هذه القصة تناقضا عجيبا لاننا إذا ماسلمنا برأى ابن خلدون واعتبرنا هذا البساط من صنع العصر الساسانى ، فماذا نفسر وجود صورة يزيد على بساط صنع فى العصر الساسانى ؟ الحقيقة فيما أرى لا تعدو أحد أمرين : إما أن يكون هذا البساط صنع فى العصر الإسلامى أو أن تكون القصة أسطورة مختلقة من أساسها .

ولعل ابن خلدون استنتج رأيه مما ورد فى بعض كتب العرب من أن هناك نسيجا باسم خسروانى ، وهذه الكلمة فارسية ، معناها ملكى ، وان كنا لا نعرف نوع هذا النسيج ، إلا أن اللفظ كان يطلق على الانسجة التى كانت تصنع فى مصانع القصور الملكية الساسانية .

والفريق الثانى وعلى رأسه كرابك والدكتور كونل ، فقد لجأ الاثنان إلى مصانع جنسيم فى مصر البيزنطية ، فوجدا قطعا من النسيج المصرى عليها أسماء بلاد وأشخاص ، وكانت هذه المصانع تحتفظ بسر نظام العمل بالنسبة لبعض الاقمشة الغالية .

وقد كتب سرجنت بحثا مستفيضا عن موضوع الطراز ليس بعده زيادة لمستزيد ، انتهى فيه إلى أن مصانع الطراز الحكومية ، كانت توجد فى الدولة الساسانية والبيزنطية ، ولما لم يكن للعرب فن خاص يتعارض مع الفنون التى كانت موجودة فى البلاد التى فتحوها ، فقد قبلوا الفنون والصناعات على ماهى عليه .

ولقد أجمع علماء الاثار اعتمادا على ماورد فى المراجع التاريخية وماعثروا عليه من الاثار المادية على أن مصانع الطراز فى العصر الاسلامى نشأت فى عهد الدولة الأموية ، وظل نظام الطراز معمولا به إلى آخر العصر الفاطمى، أما فى العصر الايوبى فلم نجد لها أثرا . ولكننا نتساءل فى عهد مَنْ مِنَ الخلفاء ظهرت مصانع الطراز ؟ .

ذكر ابن عبد ربه فى العقد الفريد «قال هشام بن الحسن رأيت على حسن البصرى قميصا بحافته علامة وكان يصلى به ، اهداه له مسلمة بن عبد الملك» . وهذا النص جدير بالاهتمام ، لأن الملابس التى عليها طراز (أى كتابة) كانت توصف بالمعلم .

ويذكر المسعودى أنه كان يوجد فى عهد سليمان بن عبد الملك مصانع للطراز . وذكر أبو الفرج الاصفهانى «أن الوليدَ الثانى كان يلبس ملابس بيضاء ، تتكون من ثياب الخلافة ويصلى بها» والتعبير «بثياب الخلافة» كان يطلق على الثياب التى عليها شريط من الكتابة ، وهى شارة من شارات الخلافة .

وذكر ابن الاثير أنه فى سنة ٢٦٩ هـ ، لعن الخليفة المعتمد ابن طولون فى دار العامة وأمر أن يلعن كذلك على المنابر ، لأن ابن طولون امتنع عن ذكر الموفق فى خطبة الجمعة وحذف اسمه من الطراز» .

كما ذكر «أن الخليفة المعتمد أشهد الأمراء على أن المعتضد بالله ابن الموفق يتولى الخلافة وأن يحرم ابنه وأن يحذف اسمه من العملة والصلاة وكتابة الطراز» ومن هذا النص يمكننا أن نتبين أهمية الطراز فهو شارة من شارات الخلافة .

وذكر المسعودى أن هشاما كان مولعا بالكساء والفرش وفى أيامه كان يصنع الحرير المرقوم أى الحرير الذى يحتوى كتابات ، وذكر ابن عبد ربه ذلك أيضا .

وقد ورد نص تاريخى عن البيهقى الذى عاش فى عصر الخليفة المقتدر (٢٩٥ ـ ٣٢٠هـ) فذكر تاريخا مختصرا لتحول الطراز من الاغريقية إلى العربية فقال «يروى الكسائى» دخلت مرة فى حضرة

الرشيد وكان جالسا فى الايوان وأمامه مبلغ كبير من نقود موزعة فى أكياس ، كل كيس به ألف درهم ، وكان بيده درهم عليه كتابات ذات بريق وسألنى «هل تعرف من الذى أنشأ الكتابة على الذهب والفضة ؟ «فقلت» «عبد الملك بن مروان» وماالسبب الذى دعاه لهذا العمل ؟ فقلت له «لا أدرى» فقال له «سأقول لك» :

ان القرطاس ينتمى للاغريق ومعظم المصريين مسيحيون يتبعون ديانة الامبرطور الاغريق ، وطرازة القرطاس كانت بالطراز الإغريق «الاب الابن الروح القدس» وقد استمرت كذلك فى أوائل العصر الاسلامى حتى عهد عبد الملك ، فاستاء من هذه الكتابة على الورق وهى تحمل فى الثياب والاوانى التى تصنع بمصر وغير ذلك مما يطرز من ستور وغيرها .

وعلى ذلك فقد أمر بارسال خطاب إلى عبد العزيز بن مروان والى مصر وأمره بالغاء الطراز من على الملابس والورق والستور وأمره أن تكون الاختام التى يستعملها الصناع على الورق «الله يعلم أن لا إله إلا الله وحده» هذا هو طراز الورق خاصة إلى هذا الوقت كما أرسل إلى كل حكام الولايات بالغاء الكتابات الاغريقية ومعاقبة كل من يخالف ذلك» .

ومن عجب أن هذه القصة لم يذكر عنها باقى المؤرخين شيئا ، اللهم إلا الطبرى والبلاذرى اللذان اعادا روايتها ولكنهما اغفلا ذكر الثياب والأوانى ، ومن أجل ذلك قال سيرجنت ان نص البيهقى لا يعتمد عليه مالم تؤيده وثائق أخرى . وقد حفزنى هذا القول إلى البحث فى صحة النص المشار إليه .

ويميل سيرجنت إلى ارجاع أول ظهور الملابس فى العصر الإسلامى إلى عصر هشام بن عبد الملك ، فقد عرف عنه حبه للاصلاح فقد شيد كثيرا من المبانى وأصلح الارض كما كان مولعا بالملبس . ثم يعود سيرجنت فيقرر أن أول خليفة كانت عنده ملابس عليهاطراز هو مروان ومن المحتمل أن يكون مروان الثانى ويؤيده فى ذلك كندرك وكونل . فقد بنى كندرك رأيه هذا اعتمادا على قطعة نسيج بمتحف فيكتوريا والبرت مطرز عليها «مروان أمير المؤمنين» أما كونل فقد وجد قطعة رقم (٢٥٤و٧٣) منسوجا عليها اسم مروان بمتحف وشنجتن .

وتقول نانسى بريتون ان أقدم قطعة نسيج اسلامية معروفة إلى الآن هى تلك القطعة التى ترجع إلى عهد الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك من (٨٦ ـ ٩٦هـ/ ٧٠٥ ـ ٧١٥م) ، وهو الذى نقلت فى عهده الدواوين من القبطية إلى العربية . وقطعة النسيج هذه مؤرخة (٨٨ هـ / ٧٠٥م) . وبها زخارف منسوجة بطريقة القباطى .

وقد شك بعض علماء الفن الإسلامى فى صحة هذا التاريخ بحجة أن أسلوب الزخرفة يشهد بأنها متأخرة عن القرن الأول الهجرى ، واعتقدوا أن الثقب الموجود فى نهاية نص الكتابة بعد رقم العشرات كانت به كلمة مائتين .

وقد رد الدكتور زكى محمد حسن على ذاك بقوله : «ولكننا لا نؤيد هذا الرأى لأن الثقب لا يتسع لأربعة حروف فضلا عن أنه ليس من المستحيل فى رأينا أن توجد مثل هذه الزخرفة فى القرن الأول الهجرى » .

على أنى أؤيد رأى من قالوا بصحة تاريخ هذه القطعة للأسباب الآتية :—

١ ـ أسلوب الكتابة بدائى نجد مثيله فى الحفر على الحجر من شواهد القبور التى ترجع إلى القرن الأول الهجرى مثل شاهد القبر الذى وجد بأسوان ونقش الطائف الذى يرجع سنة ٥٨ هـ ، كما تشبه الخطوط العربية القديمة التى وجدت بأوراق البردى . وإذا قارنا هذه الكتابة بتلك التى يطلق عليها(كوفى) يتبين لنا أنها لا تحتوى على الحروف ذات الزوايا فقط بل نجد أن بالحروف استدارة مما يوجد فى النسيج خلال القرن الثانى والثالث الهجريين .

٢ ـ صيغة النص تختلف عن نصوص القرنين الثانى والثالث ، فقد بحثت فى سجل الكتابات العربية عن النصوص التى جاءت على النسيج فى هذين القرنين فلم أجد من بينها نصا يشبه هذا النص الذى يسترعى النظر لهذه العبارة التى وردت به وهى «شهر رجب من الشهور المحمدية » وهذه الجملة تدل دلالة واضحة على أن الصانع حديث العهد بالتقويم الهجرى .

٣ ـ أسلوب الزخرفة الذى يتخذونه دليلا على عدم نسبتها إلى القرن الأول الهجرى ، هو فى الواقع من أهم الادلة على ارجاعها إلى هذا التاريخ ، إذ أن أسلوب الزخرفة قبطى بحت ، فقد رسمت العناصر الحيوانية فيه بالاسلوب الكاريكاتورى الذى كان سائدا فى القرن السادس والسابع الميلادى .

٤ ـ أما عن الثقب الذى يوجد بعد العشرات والذى يظن أنه مكان كلمة ، فلا دخل له بالنص بتاتا ، فقد ابتدأ النص وانتهى بعنصر زخرفى على شكل نجمة مما يدل دلالة واضحة على أن النص قد انتهى ويأتى الثقب بعد ذلك .

والذى أرجحه فى هذا الموضوع أن يكون أول خليفة ظهر فى عهده الطراز على النسيج هو الوليد ابن عبد الملك ودليلى على ذلك هو مايأتى :

أولا : قطعة النسيج الموجودة بمتحف الفن الاسلامى والمؤرخة سنة ٨٨ هـ ، وقد سبق أن أثبت صحة تاريخها .

ثانيا : لأدلة النص التاريخى الذى أورده البيهقى من أن عبد الملك هو أول من أمر بالغاء الطراز بالإغريقية من على الملابس ومعاقبة كل من يخالف ذلك . ويستدل من اسم صاحب العمامة (صمويل بن مرقص) وأسلوب زخرفتها القبطى أنها من صناعة مصر وهى البلد التى خضعت للاسلام وكانت تكتب بالإغريقية وأمرت أن تكتب بالعربية والا حق عليها العقاب كما جاء بالنص السابق .

وعلى ذلك يمكننا أن نعتبر أن أقدم قطعة عليها طراز هى القطعة الموجودة بمتحف الفن الاسلامى وهى من صناعة مصر وترجع لعصر الوليد بن عبد الملك والقطعة الثانية بمتحف وشنجتن وترجع إلى عصر مروان الثانى .

القبـــــــــاطى

القباطى هو النسيج المعروف بـ (التبسترى) وقد سماه الدكتور عبد العزيز مرزوق «الزخرفة المنسوجة» وهذه التسمية لا تساعد على تعيين هذا النوع بالذات من بين المنسوجات الزخرفية . ذلك أن الزخارف القائمة بالمنسوجات عدا المطرزة ، والمطبوعة والمرسومة كلها منسوجة وان تباينت واختلفت بعضها عن بعض من حيث المظهر وطريقة الأداء .

وإلا فبماذا تسمى الزخرفة الموجودة باقمشة الدمشق والديباج مثلا ، أليست الزخرفة الموجودة بهذه الاقمشة أيضا زخرفة منسوجة ؟ أما نسيج القباطى فيمتاز بأن زخارفه تتكون من لحمات غير ممتدة فى عرض المنسوج وغير متقطعة .

واذا تتبعنا نشأة هذا النوع من الزخارف النسيجية ، يتبين لنا أنه وجد فى مصر منذ العصر الفرعونى واستمر خلال عصورها التاريخية دون انقطاع وفى تطور مستمر إلى العصر القبطى والإسلامى وعلى ذلك يمكننا القول بأن نسيج القباطى مصرى النشأة والفكرة والوسيلة .

ونحن اذ نقف امام هذا العدد الكبير من أنواع المنسوجات المصرية القديمة وبخاصة نسيج القباطى ، سواء الفرعونية منها أو القبطية أو الإسلامية ، نتساءل هل كانت لها مسميات تميزها بعضها عن البعض ؟ كما نتساءل عن السر فى استعمال اسم أجنبى (Tapestry) لها وهى فرعونية قبطية اسلامية الاصل .

فاذا لجأنا إلى كتب التاريخ واللغة للبحث عن أسماء عربية للمنسوجات المصرية ، ومميزاتها . والاغراض التى استعملت فيها وجدنا بها مسميات لها منسوبة إلى المراكز التى اشتهرت بنسجها ، كالشطوى نسبة إلى مدينة شطا والتنيسى نسبة إلى مدينة تنيس والدبيقى نسبة إلى دبيق والطرز الصعيدية نسبة إلى مدن الصعيد .

وفى تفسيرها تقول بأنها أقمشة مصنوعة من الكتان أو الصوف أو الحرير أو خليط منها كالحنيفى وهو ثوب غليظ من الكتان والشرب وهو ثوب رقيق من الكتان والقس وهى قماش من الكتان المخطط بابيرسيم ، والسندسى وهو ضرب رقيق من الديباج وغير ذلك كالمعلم والمخطط والمهلل والمطبر ، والمخالمطوس ، أى ما كانت نقوشه أو زخارفه فيها رسم الاهلة والطيور والخيل والطواويس .

وكتب التاريخ مملوءة بأسماء أخرى للاقمشة ، لا تدل أوصافها على حقيقتها أو الغرض من

استعمالها كالبدنة مثلا ، وهو ثوب كان ينسج للخليفة ولا يدخل فى نسجه من الغزل سداة ولحمة غير أوقيتين وينسج باقيه من الذهب .

ولكننا نتساءل عن هذه البدنة وكيف كان نسيجها ؟ وهل كانت تحتوى على زخارف نسجية أو مطرزة أو خالية من هذا أو ذاك ؟ كما نتساءل أيضا عن نسيج القباطى الذى ذكر كثيرا فى جميع المراجع القديمة والحديثة .

روى المقريزى فى خططه ، أن المقوقس أهدى إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فيما أهدى ، قباء وعشرين ثوبا من قباطى مصر «كما ورد به ذكر القباطى فى عدة موضوعات فمثلا ورد عند ذكر مدينة تنيس وغيرها من مراكز النسيج .

وعن الفاكهى فى اخبار مكة انه قال «ورأيت كسوة مما يلى الركن الغربى يعنى من الكعبة ، مكتوبا عليها مما امر به السرى بن الحكم وعبد العزيز ابن الوزير بامر الفضل بن سهل ذى الرياستين وطاهر بن الحسين سنة سبع وتسعين ومائة .

ورأيت كسوة من قباطى مصر مكتوبا عليها باسم الله بركة من الله مما أمر به عبد الله المهدى محمد أمير المؤمنين أصلحه الله محمد بن سليمان أن يصنع فى طراز تنيس كسوة الكعبة على يد الخطاب بن مسلمة عامله سنة تسع وخمسين ومائة » كما ذكرها مرة أخرى عند الكلام على مدينة تونة ومدينة شطا .

ويذكر البلاذرى فى رواية عن عبد الله بن عمرو بن العاص ، فى صدد فرض الجزية على أهل مصر عند فتحها «وألزم جميع أهل مصر لكل رجل منهم (أى للمسلمين) جبة صوف وبرنسا أو عمامة وسراويل وخفين فى كل عام أو عدل الجبة الصوف ثوبا قبطيا » .

ويصف ابن عبد ربه فى العقد الفريد القباطى فيقول ، إذا دنا وقت موسم الحج كانت تكسى الكعبة بالقباطى ، وهو ديباج أبيض ، وإذا حل يوم الفجر كسى البيت بالديباج الأحمر الخسروانى ، وفيه دارات مكتوب فيها حمدا لله وتسبيحة وتكبيرة وتعظيمة ..

من الوصف المتقدم نتبين ان كسوة الكعبة المعروفة بالقباطى كانت منسوجة من الكتان المبيض وبها زخارف كتابية على شكل دوائر ، ولما كانت الطريقة الفنية المتبعة فى الزخرفة المنسوجة فى العصر القبطى والتى برع فيها القبط ، واشتهروا بها هى طريقة اللحمات غير الممتدة ، وإذن فلا بد أن تكون القباطى قد زخرفت بهذه الطريقة .

وإذا لوحظ أن نسيج القباطى قد امتاز عن المنسوجات الاخرى التى عاصرته ، بشرف الاهداء إلى الرسول صلى الله عليه وسلم ، فى العصر القبطى ، ثم بشرف استعماله كسوة للكعبة فى العصر الإسلامى ، كان لنا ان نعتقد انه من تلك المنسوجات الممتازة ، اذ ليس من المعقول ان تقدم هدية

لرسول الله صلى الله عليه وسلم من المقوقس عظيم القبط وقتئذ ، وليس لها من القيمة الفنية والقدر العالى ما يناسب مقام المهدى اليه والمهدى .

كما انه ليس من الجائز عقلا ان يأمر خليفة كهارون الرشيد ، الذى امتاز عصره بالبذخ والترف . بارسال كسوة للكعبة إلا إذا كانت من أحسن ما ينتجه العالم الاسلامى من الأنسجة فى ذلك الوقت وهو القباطى المزخرف بأشهر الطرق الفنية التطبيقية التى كانت سائدة فى حينه ، الا وهى طريقة اللحمات غير الممتدة .

ذكر أبو المحاسن [1] انه فى السنة الحادية عشرة (٣٩٧ هـ ـ ١١٠٦ م) من حكم الحاكم كسا الكعبة بالقباطى . ونحن إذا نظرنا الى مدلول هذه الكلمة ونعنى بها القباطى وجدنا أنها مأخوذة من كلمة القبط ، ومنها القبطية [2] وهى ثياب بيض من كتان تتخذ بمصر والثوب منه قبطى .

وإذ كانت لفظة قباطى اشتقت من كلمة تعنى طائفة بذاتها للدلالة على انها من نسيج هذه الطائفة فى العصر القبطى ، وأوائل العصر الاسلامى ، فماذا نعلل اطلاق هذه الكلمة (أى القباطى) على النسيج فى العصر الفاطمى ؟ فهل يفهم من ذلك ان غالبية سكان مصر مازالت الى هذا العصر من الأقباط حتى أنهم ظلوا يطلقون اسمهم على منتجاتهم ؟ على أنه من الثابت ان كثيرا من الأقباط قد اعتنقوا الاسلام لأسباب عدة ، أما رغبة فى الدين الاسلامى أو فرارا من دفع الجزية أو طمعا فى منصب من مناصب الدولة .

نعم لقد كان صناع النسيج بل وجميع صناع الحرف الأخرى والزراع فى أوائل العصر الإسلامى من الأقباط لأن العرب الذين نزحوا الى مصر كانوا فى غنى عن القيام بهذه الأعمال التى كانت تعد فى نظرهم وضيعة ، مادام معاشهم مكفولا من ديوان العطاء [3] .

ولكن هذه الحالة لم تدم طويلا فقد أخذت القبائل العربية تفد على مصر شيئا فشيئا وانتشروا فى جميع أنحاء البلاد واختلطوا بالاهلين وصاهروهم ، الا ان اندماجهم فى المصريين اندماجا فعليا لم يتم الا بعد ان اسقط الخليفة المأمون اسماء العرب من ديوان العطاء سنة ٢١٨ هـ فاضطر العرب فى سبيل كسب العيش إلى مزاولة الحرف الصناعية كالنسيج وغيره ، مثلهم مثل مواطنيهم الأقباط سواء بسواء ، وظل اسم القباطى يطلق على ما يصنع هؤلاء جميعا حتى العصر الفاطمى .

مما تقدم يتضح لنا ان استعمال لفظ قباطى فى هذا التاريخ المتأخر (٣٩٧ هـ ـ ١١٠٦م) لم يكن يعنى اسم طائفة بعينها ، ولكنه يعنى طريقة فنية تطبيقية اشتهر بانتاجها القبط ، من قبل دخول الاسلام وبرعوا فيها فاصبح اسمهم يطلق عليها ، سواء أكان صانعا قبطيا أم مسلما ، وظل هذا الاسم مستعملا

(١) النجوم الزاهرة ج ٤ ص ٢١٧
(٢) الافصاح ص ١٦١
(٣) المقريزى ج ١ ص ١٥١

طوال الفترة التى سادت فيها هذه الطريقة الفنية فى زخرفة المنسوجات الى اخر العصر الفاطمى .

ولما ظهرت طرق فنية أخرى غير هذه الطريقة اختفى لفظ قباطى وبدأنا نسمع فى اللغات الاوربية فى العصور الوسطى كلمات أخرى للدلالة على أنواع من الأقمشة مثل الدمشقى نسبة الى دمشق وموسلين نسبة الى الموصل[1] .

وهذه الكلمات لا تعنى هى الاخرى وطنا أو جنسا بذاته أنما تعنى طريقة فنية اشتهرت بصنعها مدينتا دمشق والموصل فأصبحت تعرف بأسميهما .

كما أننا نجد نسيجا أطلق عليه اسم شخص اشتهر بصنعه وهو الجوبلان ، فقد كانت زخارف الجوبلان منسوجة بطريقة القباطى وهى التى استعملها الأقباط من قبل .

حقا إنه لم يكن مخترعا لها ولكنه أحياها بعد أن طغت عليها الطرق الآلية وكادت تندثر ، فحق له أن يطلق اسمه على هذه الطريقة . كذلك نجد قماشا يعرف (بالابيسون) نسبة إلى مدينة أوبيسون بفرنسا زخارفه منسوجة بطريقة القباطى أيضا .

نخلص مما تقدم ان كلمة القباطى ما هى الا الاسم العربى الصحيح للمنسوجات المزخرفة ذوات اللحمات غير الممتدة ، وهى الترجمة المختصرة لكلمة (Tapestry) .

* * *

يعتبر نسيج القباطى أقدم المنسوجات الزخرفية ، وأنه أول محاولة للحصول على زخرفة نسجية مكونة من لونين أو أكثر وأن وسيلة صنعه تعد من ابسط الوسائل التى اتبعت فى صنع أقمشة مزخرفة النسيج ، أذ لا يحتاج نسجها إلى أكثر من تقسيم خيوط السدى الى فريقين متساويين فى العدد (خيوط فردية وخيوط زوجية) ويتحركان بالتبادل بواسطة درأتين او ما يقوم مقامهما .

وتحدث الزخرفة عن طريق استعمال لحمات ملونة تنسج جميعها غير ممتدة فى عرضه وبذلك يتم التكوين الزخرفى له . والطريقة المتبعة لنسج هذا النوع من الزخرفة حتى الآن هى أن يبدأ العامل بتمرير خيط اللحمة الملون فى مكان الجزء الزخرفى المطلوب ، داخل الانفراج الذى يحدث عن جذب العامل لنصف الدرآت بالنول الرأسى أو بسبب ضغطه بالقدم على دوّاسة[2] أحد الدرأتين بالنول الافقى ، فيحدث الانفراج وفى كلتا الحالتين تنفصل الخيوط الفردية عن الخيوط الزوجية فيمرر العامل بيدية خيط اللحمة فى المسافة المطلوبة ثم تعكس الحركة ويمر خيط اللحمة الثانى فى المسافة نفسها أو حسب تحديد الزخرفة ثم يضم تماما إلى خيط اللحمة السابق .

وهكذا حتى يتم نسج الجزء المطلوب مع ملاحظة أن لا يتعارض ذلك أو يحول دون تحريك

(١) كنوز الفاطميين ص ١١٦

(٢) معجم الألفاظ ص ١٧٥

خيوط السدى فى الأجزاء المجاورة له حيث يبدأ العامل بعد ذلك ، فى نسج الاجزاء الاخرى المجاورة وبنفس الطريقة وأنما بلون آخر من اللحمة وهكذا باستمرار .

وعلى ذلك فاهم مميزات نسيج القباطى هى مايأتى :

أولا : انه ينسج دائما بطريقة نسج السادة وان الزخرفة به يماثل بعضها بعضا تماما فى كل من سطحى المنسوج مع اختفاء خيوط السدى اختفاءا تاما بحيث لا يظهر لها أى أثر سوى تضليع خفيف على سطحيه .

ثانيا : وجود شقوق بين أجزاء الزخرفة المستقيمة الرأسية الاتجاه عند عدم استعمال التماسك المتبادل بين اللونين المتجاورين .

ثالثا : وجود ثقوب صغيرة عند حدود الزخرفة تظهر واضحة عند تعريض القطعة للضوء وذلك بسبب عدم امتداد اللحمة فى عرض المنسوج ، اذ ينتهى امتدادها كما اسلفنا عند حدود اللون بحسب مكانه ومساحته من الزخرفة .

ولهذا تعتبر منسوجات القباطى من الأقمشة التى تحتاج فى أدائها الى قدر كبير من المهارة العملية وكفاية فنية تامة من العامل كما انه يعتبر من المنسوجات التى يتعذر صنعها بالوسائل الآلية الحالية .

أما الوسيلة التى صنعت بواسطتها نسيج القباطى ونقصد بها الأنوال ، فمن الثابت ان النولين الرأسى والأفقى وجدا جنبا الى جنب منذ العصر الفرعونى ، فقد عثر على رسم للنول الرأسى بمقبرة نفرحتب وكذلك وجد النول الأفقى الذى يعرف بعد تطوره الأخير بنول أخميم .

أما النول الرأسى ذو الثقل الذى تكلم عنه طومسون وقال بأن القطعتين قد نسجتا عليه ، فلم نعثر على أى دليل أو أثر يثبت أو يوضح الى حد ما ولو عن طريق الاستنتاج أن النول المذكور كان له وجود فى ذلك الوقت ، أى فى العصر الفرعونى اللهم الا ان يكون الاستاذ قد اعتمد فى تكوين رأيه هذا على قطع من الحجر الجيرى وجدت بأسوان رقم (٣٦٢٧٢) بالمتحف المصرى ومدونة بسجل المتحف على أنها أثقال أنوال ، وبكل منها ثقبان بالقرب من طرفيه وبالثقب آثار احتكاك وتآكل بسيط ، قد يكون آثار احتكاك خيوط بها .

وقد ذكر جول هذه الأثقال على انها استعملت فى شد خيوط السدى ودلل على ذلك بوجود آثار احتكاك خيوط من الثقوب الموجودة بها إلا أنه لم يجزم باستعمالها سواء بالنول الرأسى أو الأفقى .

والفرق بين النول الرأسى والأفقى من حيث التركيب وطريقة العمل عليه تتلخص فيما يلى :ـ

١ ـ يحتوى النول الأفقى على دراتين لا يجاد النفس أما النول الرأسى فليس به درآت بل يوجد بدلا منها قضيبان طويلان بعرض النول لفصل الخيوط بعضها عن بعض لايجاد النفس .

٢ ـ يحتوى النول الأفقى على ذواستين (ركابين) متصلتين بالدرأتين بخيط ، يضغط عليهما العامل

بقدميه فيحدث الانفراج (النفس) وبذلك تصبح يداه متفرغتين للنسج فقط . أما فى النول الرأسى فلا توجد دواسات بل يوجد بدلا منها عامل آخر غير النساج لكى يجذب القضيبين لايجاد النفس .

٣ - يحتاج النول الافقى الى عاملواحد يؤدى عمله وهو جالس بينما يحتاج النول الرأسى الى عاملين يؤديان عملهما .

مما تقدم نتبين ان النول الأفقى أسهل فى العمل عليه وأيسر من النول الرأسى وذلك من الناحيتين المادية والانتاجية ، فبينما يحتاج الأول الى عامل واحد يؤدى عمله وهو جالس مستخدما يديه وقدميه فى آن واحد ، يحتاج الثانى الى عاملين ، لأن أحدهما يقوم مقام يدى نساج النول الأفقى والعامل الثانى يقوم مقام قدميه .

ولعل القارىء يتساءل ، إذا كان النول الأفقى أيسر من النول الرأسى من كل النواحى فلماذا استعمل النول الرأسى حتى بعد أن تطور النسيج ؟

ولكنه قد يقتنع ، بل وقد يرى أنه من الضرورى وجود النول الرأسى ، إذا علم بأنه يختص بنسج قطع يصعب ، بل يستحيل فى بعض الأحيان نسجها على النول الأفقى ، وهذه القطع هى التى تتكون زخرفتها من موضوعات تصويرية تملأ القطعة كلها ، ففى هذه الحالة يتحتم أن يكون النساج فنانا وان يؤدى عمله وهو واقف لكى يرى تفاصيل المنظر الذى ينسجه ، كما يحتاج الى عامل آخر ليقوم بالعمليات الأخرى التى تتطلبها عمليه النسج كأحداث الانفراج (النفس) وخلافه .

أما النول الأفقى فلا تنسج عليه إلا القطع ذات الزخارف البسيطة وهى التى نجدها غالبا محصورة فى أشرطة .

وبناء على ما تقدم فمن المرجح أن النول الأفقى قد كثر استعماله فى العصر الاسلامى [1] ، وذلك لاختفاء المناظر التصويرية من النسيج واقتصار الزخارف على العناصر البسيطة المتكررة التى كثيرا ما نجدها محصورة فى أشرطة أفقية .

ويقول الاستاذ هوبر ان طريقة ايجاد زخرفة بالمنسوجات بطريقة القباطى لم تكن معروفة فى العصور القديمة اللهم الا عند الصينيين حيث كانت هناك محاولات بسيطة تشبه إلى حد ما تلك الطريقة (أى القباطى) .

ثم يتكلم عن نسيج مصر الفرعونى فيقول أما أقمشة قدماء المصريين فقد كانت تحتوى على زخارف

---

(١) لقد وجد وصف للنول الأفقى فى شعر يرجع إلى عهد الخليفة المهدى العباسى :

انا ابن خاض الصنوف بعزمه
وقومها بالسيف حتى استقامت

ركاباه لا تنفك رجلاه عنهما
إذا الخيل فى يوم الكريهة قامت

غاية فى الروعة وأن هذه الزخارف كانت تضاف الى المنسوج اثناء نسجه أو بعد تمامه بواسطة الرسم أو الطباعة أو التطريز بالإبرة .

وكانت الزخارف المضافة الى هذه الأقمشة تتكون فى الغالب من اشرطة وزخارف منثورة على أرضية المنسوج . وقد وجد فى مصر حوالى سنة ٢٠٠٠ ق . م على أكفان المومياات أشرطة ملونة بخيوط عرضية مختلفة الالوان ، كما وجدت بعض القطع وقد تركت فيها مساحات غير منسوجة ، وهنا يقول هوبر « وهذا يجعلنا نستنتج ان هذه المساحات تركت لكى يرتق فيها الزخرفة بالابرة او لعمل زخرفة بواسطة التطريز من نوع جديد » .

ويستطرد فيقول إن هذه الطريقة كانت تتم بمنتهى الدقة منذ سنة ١٥٠٠ ق . م وظلت مستعملة بزخرفة الأقمشة حتى عصر البطالمة سنة ٣٠٥ ق . م واستمرت أيضا إلى العصر الرومانى وأوائل العصر المسيحى ، وقال أن أقدم قطعة من هذا النوع (ويقصد القباطى) وجدت بمقبرة تحتمس الرابع الذى حكم مصر سنة ١٤٥٠ ق . م وقطعة أخرى عليها اسم امنحتب الثانى .

ونحن لا نتفق مع الاستاذ هوبر وغيره ممن قالوا بأن الزخرفة بمنسوجات القباطى كانت تحدث عن طريق ملء الفراغ بالإبرة وسواء تم هذا الحشو على النول أو بعد نزع المنسوج منه فإنى أرى أن مثل هذا الإجراء لا يمكن أن يتحقق مع سلامة الزخرفة من العيوب لأن العامل مهما يكن قد أوتى من المهارة والدقةلايمكنه أن يؤدى الزخرفة فى الأجزاء المتروكة بواسطة الابرة دون عيب أو خطأ .

ذلك لأن العملية دقيقة ومعقدة فهى تقتضيه أن يجعل الخيط يتقاطع مع السداة تقاطعا دوريا منتظما يتجاور بعضه بجوار البعض ليغطى خيوط السدى تغطية تامة ، وبخاصة عندما يكون المنسوج ذا أسداء كثيرة العدد كما هو الحال فى القطعة التى يقصدها هوبر ، فهى تحتوى على حوالى ٦٠ خيطا من خيوط السدى فى البوصة الواحدة.

وإنا لنتساءل لم يلجأ العامل إلى مثل هذه الطريقة المعقدة المجهدة وفى متناول يده وسيلة تحريك خيوط السدى حركتين متبادلتين تسمح بمرور خيوط اللحمة فى الجزء الذى يرغب عمل الزخرفة فيه وبسهولة تامة فى الفراغ الناتج عن انفصال فريقى الخيوط بعضهما عن بعض .

وهل من الجائز فنيا ان نستعمل الابرة كوسيلة للحصول على زخارف منسوجة فى فترة طويلة من التاريخ المصرى امتدت من العصر الفرعونى الى اوائل العصر المسيحى ، تلك الفترة التى تطورت فى اثنائها وسائل النسج تطورا عظيما وظهرت خلالها منسوجات بلغت من الدقة والروعة مبلغا عظيما دلت على كفاية فنية تطبيقية تستحق التقدير .

أما الأستاذ طومسون فله رأيا يخالف رأى الأستاذ هوبر ، إذ يقول « ان القطعة التى تحمل اسم امنحتب الثانى تسبق أقدم قطعة عرفت من هذا النوع بحوالى ١٠٠٠ سنة ، اذ يرجع تاريخها إلى سنة

٤٠٠ ق . م وأصلها من القرم ومحفوظة بمتحف الهيرميتاج بمدينة بطرسبرج . ويقول انها تدل على تقدم صناعة النسيج فى عصر امنحتب الثانى وان الناحية التطبيقية لها تدعو إلى التقدير ، وأن دقة الزخارف النباتية وغيرها لا تترك شكا فى أن الأنوال التى نسجت عليها هذه القطع لم تكن بدائية ، وفضلا عن ذلك فإن ظهر الزخرفة يماثل وجهها كما أن اللحمات غير ممتدة وليس لها نهايات .

ثم يصف طريقة نسج هذه القطعة فيقول « من المحتمل أن يكون النساج قد جلس أمام النول بدلا من خلفه وكان فى استطاعته رخو وشد السدى حسب الحاجة فى المكان الذى يرغب عمل الزخرفة به » كذلك يقول إن النول الذى نسجت عليه هذه القطعة قد شدت سداه بمجموعة من الأثقال بدلا من ربطها على أسطوانة ، وأن الاسكندناويين والإغريق قد اتخذوا هذا النول وطريقة تطبيقه أساسا لأنوالهم وقد وجد رسم لهذا النول على زهرية بمدينة شنزى سنة ٤٠٠ ق . م .

ويصف لوحه بالمتحف المصرى بالقاهرة تحتوى على كتابات هيروغليفية من بينها كلمة (تخت) ومعناها القوة ، فيقول « إن الكتابة بها تظهر كأنها مطرزة ولكنها فى الحقيقة منسوجة باسلوب العمل الذى كان سائدا فى العصر القبطى والذى من مميزاته أن اللحمة تقطع السداة فى زاوية حادة بدلا من زاوية قائمة مما يساعد على إيجاد الأقواس فى عمل الكتابة الهيروغليفية مثل (عنخ) أى يشرق ، وذلك بأن يبدأ من وسط الأرضية ثم يملؤها بعد ذلك بعدة لحمات منحنية كخط التحديد .

كذلك يقول « انه يوجد خلاف بسيط من الناحية التطبيقية بين القطع القديمة وبين تلك التى صنعت فى العصر القبطى والعصر الاسلامى ، اذ نجد فى القطع القديمة تماسكا متبادلا بين اللحمات والاسداء لتلافى الشقوق الرأسية التى تنتج عند تغيير ألوان الزخرفة أما قطع العصر القبطى فقد ترك النساج الشقوق دون تماسك وذلك حتى لايشوه الرسم .

ونحن اذ نتفق مع طومسون فيما ابداه عن نسيج الزخارف على النول بلحمات غير ممتدة ، نخالفه فيما أورده عن رخو وشد خيوط السدى حسب الحاجة ، اذ كيف يتسنى للعامل ان يرخى جزاء من خيوط السدى حسب حاجته فى المكان الذى يرغب عمل الزخرفة به وخيوط السدى ، كما يقول مشدودة بالأثقال ، فإنه إذا رفع فريقا من الخيوط لرخوه ترتب على ذلك ارتخاء الخيوط المجاورة له من الجهتين بحكم وسط الاثقال بعضها ببعض لكى لا تتأرجح ، لأن الرخو المقصود لا يمكن احداثه إلا بهذه الطريقة .

وفى رأينا ان هذه الاوضاع تؤدى الى عرقلة العامل ولا تخلو من اخطاء عند نسج الجزء المطلوب من الزخرفة ولو اجرينا تجربة عملية بسيطة حسما جاء بهذا الرأى لتبين لنا استحالة الحصول على نسيج خلو من الاخطاء النسجية مندمج اللحمة فى الارضية وزخرفته . ولا يخفى ان اندماج اللحمات وضمها بعضها إلى بعض فى كل مرة هو من مميزات نسيج القباطى ، ويتطلب شد خيوط السدى فى اثناء العمل شدا محكما لتنزلق اللحمات بعضها بجانب بعض لتخفى خيوط السدى فيما بينها .

وفضلا عن ذلك فان ارتخاء الخيوط فى مكان الجزء الزخرفى المطلوب نسجه يؤدى إلى انضمام خيوط السدى بعضها إلى بعض فى المكان المرتخى عند تمرير خيوط اللحمة حتى ولو كانت الابرة هى وسيلة تمريره ، ويترتب على ذلك ضيق فى المساحة الأصلية لجزء الزخرفة المطلوب نسجه (أى زم الجزء) وهو أمر ليس له وجود .

ومما تقدم يتبين لنا أن طريقة القباطى كانت مستعملة فى مصر منذ العهد الفرعونى واستمرت خلال عصورها التاريخية حتى العصر الإسلامى ، بل حتى اليوم ، وانها كانت تؤدى فى العصر الفرعونى بنفس الطريقة التى أديت بها فى العصر القبطى والإسلامى .

منسوجات اللحمة الزائدة

لقد عثرت اثناء دراستى للنسيج الإسلامى على مجموعة كبيرة من الاقمشة نسجت زخارفها بطريقة اللحمة الزائدة وعلى بعض منها كتابات عربية مؤرخة . ومن عجب ان مرجعا لم يشر الى هذه الطريقة التطبيقية ، فلم نحظ بشئ من العناية ولا بكلمة عابرة ، من أجل ذلك وجدت لزاما علىّ أن اعطى هذه المجموعة ، ما هى خليقة به من البحث الفنى وتقرير نسبتها الى العصر الذى صنعت فيه .

طريقة النسيج :

لنسيج اللحمة الزائدة طريقتان الاولى بسيطة وتعرف باللحمة الزائدة التقليدية والثانية اكثر تطورا وتعرف باللحمة الزائدة .

اللحمة الزائدة التقليدية :

تنشأ زخارف اللحمة الزائدة التقليدية عن ظهور واختفاء خيوط اللحمة الممتدة فى عرض المنسوج وتقاطعها مع خيوط السدى وتسمية هذة الطريقة بالتقليدية ترجع إلى أن زخارف هذة الطريقة تشبة أوتقلد زخارف اللحمة الزائدة (الحقيقية) من حيث المظهر .

أما من الناحية التطبيقية فاللحمة التى تكون الزخرفة ليست فى الحقيقة زائدة ولكنها تشترك فى تكوين أرضية النسيج ، أى أنها لو نزعت لوجدنا السدى تحتها عارية . ويمثل زخرفة من لحمة زائدة تقليدية حمراء اللون على أرضية زرقاء (كفكرة) ويوضح نظام وضع اللحمات بالمنسوج حيث يلى كل لحمة حمراء أخرى زرقاء وكلاهما تشتغل فى أرضية القماش نسج سادة ويوضح قطاع السدى وتمثلة الدوائر المهشرة بالأسود وتحريك اللحمة الرابعة عشرة الزرقاء التى تشتعل بنسيج السادة ١/١

وكذلك اللحمة الخامسة عشرة الحمراء التى تمثل الزخرفة ومنها يتبين أنها بعد أن تظهر شائفة فى مكان الزخرفة تشتغل فى أرضية المنسوج بنسيج السادة ١/١ . لتتم مع اللحمة السابقة للنسيج .

ومن مميزات أو مستلزمات هذه الطريقة (أى اللحمة الزائدة التقليدية) أن تكون الزخارف غالبا بلون الأرضية وذلك لكى لا تظهر عندما تشترك معها فى النسيج العادى .

اللحمة الزائدة :

والاسلوب التطبيقى لمنسوجات اللحمة الزائدة التقليدية فتح آفاقا واسعة للحصول على منسوجات أكثر تعقيدا فى النسيج بصرف النظر عما اذا كانت هذه الزخارف مكونة من وحدات صغيرة أو كبيرة تتكرر فى أثناء النسيج بعضها بجوار بعض فى عرض النسيج .

وتمتاز طريقة اللحمة الزائدة الحقيقية عن التقليدية من الناحية النسجية بأن لها لحمة أخرى من

لون خيوط السدى تشتغل معها بنسيج السادة تليها لحمة أخرى يخالف لون الأرضية لتكوين الزخرفة ، تتحلل اللحمات الاصلية مع اختفائها فى الوجه الآخر من المنسوج دون أن تتقاطع أوتتماسك مع خيوط السدى فى مكان الأرضية بل تترك شائفة .

وعلى ذلك فان هذه اللحمة التى تخالف فى لونها لون الأرضية لاتشترك فى نسيج الأرضية أى فى تركيب المنسوج ولا تظهر إلا فى مكان الزخرفة فوق خيوط السدى فقط بحسب النظام الموضوع . ويلاحظ فى المنسوجات اللحمة الزائدة أن هذه اللحمة اذا سحبت أو نزعت فانها لا تؤثر على النسيج الاصلى ويظهر القماش تحتها تاما غير منقوص .

وطريقة الزخرفة من اللحمة الزائدة حمراء اللون على أرضية زرقاء (كفكرة) ويوضح نظام وضع اللحمة بالمنسوج حيث يلى كل لحمة زرقاء لحمة أخرى حمراء لتكوين الزخرفة ويوضح قطاع السدى وتمثلة الدوائر المهشرة بالاسود وتحريك اللحمة الزرقاء السابعة عشرة وهى اللحمة الاصلية للمنسوج بنسيج السادة .

وكذلك اللحمة الثامنة عشرة الحمراء التى تمثل الزخرفة ويلاحظ فيها أنها تظهر فوق خيوط من الخيط الأول إلى الخيط الثامن ثم تختفى أسفل خيوط السدى حتى الخيط السادس والعشرين كما هو واضح بالرسم .



النسيج المبطن من اللحمة

لقد خلط بعض علماء الآثار بين نسيج الزردخان وبين النسيج المبطن من اللحمة فتكلموا عنهما كأنهما نسيج واحد مع وجود فارق كبير بينهما ، كما نسبوا بعض القطع المنسوجية بطريقة النسيج المبطن من اللحمة إلى مصر فى عصر الانتقال . مما اضطررت معه إلى إن ، ألحق هذه الطريقة بالنسيج الإسلامى لأبيّن الفرق بينهما وبين نسيج الزردخان ، منعا للخلط ولا وضح الى أى مدى تتحقق نسبة القطع المنسوبة منه الى مصر .

طريقة النسيج

يمتاز النسيج المبطن من اللحمة ، باحتوائه على زخارف عكسية على الوجهين ، مما يكسبه مظهر نسيج الزردخان ، ولكن هذا مجرد تشابه فى المظهر الخارجى . على أن النسيج المبطن من اللحمة يشبه نسيج الزردخان فى بعض النواحى أهمها ما يلى :

أولا : ان خيوط اللحمة تكون زخارف وارضية المنسوج ، اما خيوط السدى فتختفى تماما .

ثانيا : ان خيوط اللحمة المستعملة اذا كانت من لونين فانه يمكن استعمال النسيج من الوجهين اما اذا زادت عن لونين فان النسيج يستعمل من وجه واحد وذلك لاختلاط الوان اللحمات بعضها ببعض فى ظهر النسيج .

أما وجه الخلاف بين النسيجين ، الزردخان والمبطن من اللحمة فتتلخص فيما يلى :

أولا : ان النسيج المبطن من اللحمة يحتوى على سداة واحدة ، مهما تعددت ألوان خيوط اللحمة ، أما نسيج الزردخان فانه يحتوى على سداتين ، سداة حشو وسداة تحبيس ، وان سداة التحبيس تتعدد كلما تعددت ألوان خيوط اللحمة .

ثانيا : ان النسيج المبطن من اللحمة اذا احتوى على لونين من خيوط اللحمة ، كالابيض والازرق مثلا ، وكانت الزخارف على الوجه باللون الأبيض والظهر باللون الازرق ، فاننا نجد اللون الازرق الذى بالظهر مختفيا فى الوجه تحت اللون الابيض ، والابيض مختفيا فى الظهر تحت اللون الازرق .

بينما نجد فى نسيج الزردخان ان لون اللحمة غير المرغوب فى ظهورها ، لا تكون مختفية تحت لون اللحمة بل تختفى تماما ، وذلك لان خيوط سدى الحشو السميكة تفصل بينهما تمام الفصل .

المنسوجات المركبة

Campound Fabrics

لقد أشتهرت ايران قبل الاسلام وبعده بصناعة المنسوجات الحريرية المركبة ، لذلك فقد رأيت أن أعطى فكرة مفصلة عن تاريخ فن النسيج فى إيران ، حتى يسهل معرفة تأريخ القطع غير المؤرخة . كما يسهل تمييز القطع الإيرانية من غيرها من المنسوجات .

لقد تقدم فن النسيج فى إيران تقدما محسوسا منذ مجئ الدولة الساسانية . وقد شهد بذلك امبراطور الصين (Hawn Tsang) ، عندما رحل الى الحدود الشرقية للدولة الساسانية ، فى القرن السابع الميلادى ، فقد استرعى انتباهه براعة نساجى الفرس ، ليس فقط فى صناعة الحرير المزركش بخيوط من الذهب والفضة وهو النسيج الذى عرف باسم الديباج ، بل فى صناعة المنسوجات الصوفية أيضا .

كذلك تحدثنا المراجع التاريخية ، أنه عندما هجم امبراطور الروم هرقل ، على فارس سنة ٦٢٧ م واستولى على قصر (Dastasard) عثر على كميات كبيرة من الحرير الخام والحرير المنسوج ، كما وجد عددا كبيرا من السجاد المصنوع من الحرير .

أما ملابس الملوك والامراء فكانت منسوجة من الحرير ومطرزة بخيوط من الذهب والفضة ومرصعة بالاحجار الكريمة على اختلاف انواعها وألوانها ، كما كانت اعلام الملوك غاية فى الدقة والجمال .

وقد كتب المؤرخ أحمد بن عزام الكوفى فى أوائل القرن العاشر الميلادى ، يصف مقتل الملك يزدجرد آخر ملوك الدولة الساسانية ، وأشار الى ملابسه ، فقال انها كانت من الصوف ومشغولة بخيوط الذهب والفضة .

وكذلك ذكر مؤرخو العرب فى القرن العاشر الميلادى ، أن مدينة سوس وشاهبور وبسنا ، كانت مراكز لصناعة النسيج فى العصر الساسانى .

كما قالوا أن هذه الصناعة نشأت هناك بعد أن نقل اليها عدد من نساجى انطاكية ، ولكن ليس معنى هذا أن صناعة الحرير فى فارس بدأت فقط عند مجئ الصناع الاجانب ، فان ايران استفادت حقّا من فتوحاتها وجلب أمهر الصناع اليها ، لا لتنشئ صناعة جديدة بلى لتطوير صناعتها المحلية بادخال عناصر وأساليب جديدة .

ويحتمل أن تكون صناعة الحرير نشأت فى ايران فى عهد (Gilan) ، أما الطريقة التى اتبعت فى نسج الحرير فهى الطريقة التى تعرف اليوم باسم النسيج المبطن من اللحمة (Double Faced Fabrics) وزخارفة تشبه الزخارف المنقوشة على الحجر فى طلق بستان ، وكذلك الزخارف المحفورة على

المعادن ، وهى تتكون من جامات ودوائر تحصر بينها زخارف نباتية محورة وحيوانات وطيور ، وفى بعض الاحيان نجد الزخارف محصورة فى أطباق نجمية أو فى أشرطة عرضية .

ويلى الحرير فى الاهمية الصوف فى العصر الساسانى ، وكانت له طريقتان فى الصناعة ، الأولى وهى طريقة النسيج المركب (Compound المعروف باسم الزردخان والذى أطلق عليه الإغريق لفظ (**Polymita**) . أما موضوعاتها الزخرفية فتشبه إلى حد كبير زخارف المنسوجات الحريرية ، وعلى ذلك فمن المحتمل أن تكونا من مركز صناعى واحد .

والطريقة الثانية هى القباطى (Tapestry) وهى تشبه فى زخارفها الرسوم المحفورة على المعادن ، كما أنها متعددة الالوان .

وبرغم ان كثيرا من المراجع ذكرت التطريز عند الكلام عن النسيج الساسانى ، إلا أنه حتى الآن لم نجد قطعة ساسانية مطرزة ، وان كان كثير من النماذج التى حفرت على المعادن وعلى الحجر تمثل التطريز بوضوح .

لم يؤثر سقوط الدولة الساسانية وخضوع البلاد للحكم الاسلامى فى صناعة النسيج ، فقد كان لبعض التقاليد الاسلامية أكبر الاثر فى ازدهار فن النسيج ، كنسيج كسوة الكعبة التى يقدسها العرب قبل الاسلام وبعده . كذلك كان لنظام منح الخلع وهو تقليد عرفه معظم شعوب العالم المتمدين القديم ، فعرفه المصريون القدماء ، كما عرفه الإيرانيون .

وهناك ناحية لها أهميتها ينبغى ألا نغفلها ألا وهى حب العرب للباس واقتنائهم الفاخر منه ، فكان ذلك عاملا من عوامل المنافسة فى الابتكار والاتقان .

كما أنه لم ينتج عن استيلاء العرب على ايران تغير مفاجئ للأسلوب الفنى السائد فى صناعة المنسوجات فى ذلك الوقت ، فقد بقيت المنسوجات الحريرية بعد سقوط الأسرة الحاكمة (التى كانت ترعى مثل هذه الصناعة الخاصة بالطبقة الارستقراطية) . وظلت قائمة فى العصر الإسلامى . فقد اشتهرت شيراز وسوسة بالمنسوجات الحريرية فى القرن التاسع الميلادى وكان لسهولة الاتجار بين أجزاء العالم الإسلامى ما ساعد على تصدير الحرير الفارسى .

وقد استمر الأسلوب الساسانى هو السائد فى صناعة المنسوجات الحريرية فى إيران ، إذ كانت صناعة النسيج تعتبر أكثر الفنون محافظة على تقاليد ، وزخارفه ، ذلك أن تغيير طريقة الصناعة وطريقة الزخرفة والمواد الخام تتطلب فى كثير من الأحيان تغيير الأنوال بل تغيير المصنع أحيانا ، هذا بالاضافة إلى أن الفاتح العربى لم يكن عنده ما يضيفه فى هذا الميدان .

واذا استعرضنا انواع الضرائب العينية التى كانت تدفعها فارس كجزء من الخراج عرفنا مدى

الإقبال على هذه الصناعة ، فقد دفعت الولايات الفارسية فى عهد الخليفة المأمون فى القرن التاسع الميلادى المنسوجات التالية : عشرين ثوبا من جيلان (Gilan) وثلاثة آلاف من العتابى المختلف الألوان من سيستان (Sistan) وستمائة سجادة من طبرستان و (٢٠٠) ثوب و (٥٠٠) قميص و (٣٠٠) منديل من ريان (Riyan) ونيفاند (Nihavand) وألف قطعة من الحرير من جورجان و (٢٧) الف قطعة من النسيج من خراسان .

ويقول البيهقى أن على بن عيسى بن ماهان والى هارون الرشيد على خراسان ، أرسل اليه مع ما أرسل من الجزية ششتارى أصبهانى وصقلتونى (Sukaltuni) وملحم ديباجى وديبائى طريكى وديدارى (didari) .

واستمرت خوزستان كمركز هام من مراكز صناعة المنسوجات فى العصر الاسلامى وكذا شوشتر وسوسة وجند شاهبور ، فقد صنعت بها المنسوجات القطنية والسجاد والصوف والستور وأنواع متعددة من المنسوجات .

كما وجدت مصانع حكومية (طراز) على الأقل فى مدينة شوشتر ، كما هو ثابت فى المنسوجات الاثرية ، كما كانت كسوة الكعبة تصنع فى شوشتر ، فقد اشترى الخليفة الفاطمى المعز لدين الله سنة ٩٦٤ م خريطة للعالم الاسلامى بمبلغ (٥٠) ألف دينار وصفها المقريزى بأنها عبارة عن قطعة من النسيج ارضيتها باللون الازرق وعليها رسم للعالم وأنهاره وبحاره وجباله مطرزة أو منسوجة بخيوط متعددة الالوان ، وعلى كل منها كتب اسمه .

كذلك كانت خراسان ونيسابور ومرو وهرات مراكز هامة لصناعة المنسوجات القطنية وأنواع ممتازة من الصوف وكذا المنسوجات الحريرية المطرزة بخيوط ذهبية .

وإذا اتجهنا شرقا وجدنا مدينة سجدينا (Soghdiano) وخوارزم وبخارى وسمرقند كمراكز لصناعة النسيج ، بل إن بعضها كان ينتج إقمشة كتانية تشبه النسيج المصرى ومن ثم فقد أطلقت على منتجاتها أسماء مدن النسيج المصرية مثل دبيق وشطا . كما اشتهرت سمرقند بنوع من الأقمشة استخدم فى نسجه الخيوط الفضية عرف باسم سمجن (Singun) .

ومن المراكز صاحبة الصدارة فى الفن الفارسى : الرى واصفهان . فقد كانت الرى تنتج نوعا من الاردية المتعددة الاشرطة يعرف باسم اكات (Ikat) ونوعا آخر من النسيج له لحمتان واحداهما ظاهرة على سطح النسيج والثانية مخفية ويعرف بالمنير(Munayyar).

ويسرد لنا القزوينى وكذا ياقوت الحموى عددا من المدن الإيرانية ، مثل(قزوين)التى كانت من المدن الهامة فى تجارة المنسوجات . وفى منطقة طبرستان كانت مدينة آمل من مراكز إنتاج أقمشة السروج .

كما كان اقليم طبرستان ينتج نوعا من النسيج الاحمر الوردى اختصت بانتاجه المصانع الحكومية فقط ولا يباع إلا إذا وضع عليه خاتم الدولة . أما مدينة تبريز فكانت أهم وأشهر مراكز صناعة النسيج الحريرى ، فهى أول من استعمل الاسلوب الصينى كما استعملت الخيوط الذهبية فى النسيج عن الصين كذلك ، وكانت المنسوجات ذات الخيوط الذهبية تعرف باسم كيمكا (Kimikha) .

وهكذا نرى أن المراجع العربية والاجنبية قد أمدتنا بالشئ الكثير عن مراكز النسيج بايران ، وخاصة الحريرية منها ، فقد ذكروا مثلا أكثر من أربع عشرة أو خمس عشرة مدينة كمراكز هامة لانتاج المنسوجات الحريرية منذ العصر الساسانى وحتى نهاية الدولة العباسية فى القرن الثالث عشر الميلادى .

كذلك أعطتنا هذه المراجع أكثر من اثنى عشر الف اسم لهذه المنسوجات التى لابد أن يتميز كل منها عن الآخر ، أو يختص كل نوع منها بميزة لا توجد فى غيره سواء من حيث طريقة الصناعة أو الزخرفة أو اللون أو غير ذلك من المميزات النسجية . ولكن للاسف فان مرجعا لم يعن باعطائنا وصفا مفصلا لنوع من هذه الانواع أو تعريفا وافيا للمصطلحات التى أطلقوها على تلك المنسوجات . ونذكر من هذه الاسماء على سبيل المثال لا الحصر الاسماء التالية :—

١ ــ السبوب : الثياب الرقاق وإحداها سب والسبيبة كذلك . ويقول ابن دريد ، السب الشقة البيضاء وقيل الخمار .

٢ ــ اللهلة والنهنة : النسيج الرقيق .

٣ ــ وشاشى : (Washashi) الثوب الكبير الوشى أى كثير الألوان . وتقول (Phylis) قد يكون الحرير المنقوط . ويقول دوزى ان الكلمة مأخوذة من وشاد بمعنى الجلد المنقوط (Male) .

٤ ــ اللاذة واللاذ : ثياب من حرير تنسج بالصين تسميها العرب والعجم اللاذ .

٥ ــ الطرن : ضرب من الحرير ، ويقال الخز الطاروني ، ويقول دوزى طرن كلمة عربية قديمة لنوع من النبات يعرف باسم بساط الغول .

٦ ــ الاضريج : الحرير الأصفر ، أو الخز الأصفر .

٧ ــ الملحم : نسيج خليط من القطن والحرير وعرف بالملحم لان لحمته من الحرير .

٨ ــ صقلاتون : (Saglaton) تقول الاستاذة (Phylis) قد يكون ضربا من الحرير المنسوج بطريقة الديباج .

٩ ــ الرفوف : الثوب من الديباج .

١٠ ــ العتابى : جاء فى الإدريسى ، بطيخ مخطط بحمرة وصفرة على شكل الثياب العتابى والفقوص العتابى ، ويقول دوزى أن تاريخ هذه الكلمة يرجع إلى عتبة أحد أبناء معاوية ، الذى سمى

باسمه أحد أحياء مدينة بغداد وعرفت بالعتابية ، وقام فى هذا الحى مصانع للنسيج أطلق على منتجاتها (العتابى) .

١١ ـ الوشى المعلم : أى النسيج المخطط والمنقوط .

١٢ ـ المدمى : النسيج الاحمر وقيل الاصفر .

١٣ ـ أكات : (Ikat) نسيج من الحرير المركب وزخارفه محصورة فى أشرطة ضيقة وقيل هو حرير مطبوع من صناعة مدينة الرى .

وإذا أضفنا إلى هذه الصعوبة أن النسيج من الأشياء التى يسهل حملها من مكان إلى آخر واقبال المسلمين على اقتناء الفاخر منه من أى بلد كان مصدره من بلاد العالم الاسلامى .

والتقليد الخاص باهداء الخلفاء والملوك والسلاطين الخلع إلى الامراء وكبار رجال الدولة ، واذا لوحظ ذلك تبين الاسباب التى جعلت من العسير أن نحكم على القطع التى نعثر عليها فى حفائر أقليم أو بلد معين أنها من انتاج تلك البقعة ، بل لابد أن تدرس دراسة فاحصة من ناحية المواد الخام وطريقة الصناعة ومواد الصباغة ، ثم الزخارف حتى نأمن أن تكون النتائج قريبة من الحقيقة.

واذا كانت الدراسة التى قامت بها الأستاذة (Phylis Ackermamn) للمنسوجات الفارسية من العصر الساسانى وحتى نهاية العصر السلجوقى فى القرن الثالث عشر الميلادى — قامت على أساس الزخارف دون غيرها من النواحى الأخرى ، فلعل لها بعض العذر ، اذ أن ما عثر عليه من منسوجات هذه الفترة قليل لا يمكن الاعتماد عليه فى إعطاء أحكام عامة . وقد قسمت , Phylos منسوجات تلك الفترة إلى خمسة أقسام تلخصها فيما يلى :

القسم الأول : نسيج زخارفه عبارة عن نقط منثورة (dats) أو محصورة فى دوائر أو صلبان أو كرات ثلاث متماسة مرسومة بالاسلوب الساسانى .

القسم الثانى : نسيج زخارفه محصورة فى أشرطة متكررة ، وقوام الزخرفة فرع نباتى متماوج (Undaulating Stem) .

القسم الثالث : نسيج زخارفه ورقة نباتية تملأ الفراغ كله وتحيط بها فروع نباتية وعساليج (Salls) رفيعة متناثرة هنا وهناك . والاسلوب الزخرفى متأثر إلى حد ما بالاسلوب الصينى وخاصة فى معالجة ورقة الكنكر وأوراق العنب . وفى بعض الاحيان تحتوى منسوجات هذا القسم على زخارف هندسية منتظمة تشبه عش النحل Honey Comb وتشبه الزخارف الجصية فى العصر السلجوقى فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى . ويندر أن نجد رسوما آدمية أو طيورا أو حيوانات .

القسم الرابع : تشبه زخارف هذا القسم الرسوم الخزفية المكونة من إطار هندسى مربع أو مسدس الشكل وبداخله معينات صغيرة وبكل معين نقطة .

القسم الخامس : تتكون زخارف هذا القسم من المنسوجات من زخارف هندسية غير منتظمة ومتداخلة فى بعضها ، وهذه الاشكال الهندسية تضم بينها عادة رسوما آدمية .

وقد تدهور فن النسيج فى إيران فى أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر ، فقد كان لسقوط الدولة العباسية واستيلاء المغول على البلاد أثر سيئ على صناعة النسيج . إذ قضى على كثير من مراكز النسيج ، ففى منطقة خوزستان فقدت مدينة سوس أهميتها إلى الابد وان كانت مدينة شوشتر قد استعادت فيما بعد بعض نشاطها الاقتصادى ، أما مدينة جندشاهبور (Yundeshapur) فقد خربت ولم تقم لصناعة النسيج فيها قائمة بعد ذلك .

وأما اقليم خراسان فكان أحسن حالا ، فقد ظلت أنوال نيسابور مشهورة فى القرن الرابع عشر ، وسلم لمدينة مرو برغم تخريبها ، كثير من صناع النسيج المتخصصين ، بلغ عددهم (٤٠٠) نجوا من الموت بأعجوبة .

وقد انتعشت مدينة هرات بعد أن وضع المغول مصانعها وأنوالها تحت رعايتهم وكذلك استطاعت مدينة سجدينا (Saghidana) ، التى خربها وحرقها المغول مرتين ، استعادت مكانتها كمركز من مراكز صناعة الحرير وتسويقه .

جاء فى كتاب نزهة القلوب ، الجزء الجغرافى منه ، أن مدينة يزد ظلت فى العصر المغولى ، مدينة نظيفة لطيفة ، تنتج الحرير وصناعها أمناء وممتازون . وجاء فى كتاب «أرض الخلافة» : هناك أقوال موثوق بها تقول ان مراكز انتاج الكتان مازالت تمارس نشاطها حتى العصر المغولى .

وفى وسط ايران اندثرت مدينة الرى ولم تقم لها قائمة بعد أن خربها المغول تخريبا تاما ، كما أننا لم نسمع شيئا من منتجات مدينة اصفهان من المنسوجات ، علما بأن العصر المغولى يعتبر العصر الذهبى للفنون فى أصفهان .

أما منطقة قزوين فليس لدينا معلومات واضحة عنها ، وان كانت مدينة تبريز قد أصبحت مركزا تجاريا هاما فى الدولة . فغصت أسواقها بالبضائع وازدحمت بالتجار الوافدين من جميع أنحاء العالم للبيع والشراء على السواء . ومن المؤكد أن كثيرا من هذه البضائع كان من المنسوجات الحريرية التى أقبل على شرائها تجار أوربا .

كذلك اشتهرت مدينة قم بنوع من المنسوجات الحريرية عرف باسمها قماش (Qumush) ثم أصبح فى العربية مرادفا لكلمة نسيج .

وعلى الرغم مما فعله المغول من تخرب وتدمير للبلاد ولمراكز الصناعة والحرف فى ايران فانه مما لاشك فيه أنهم أضافوا إلى الفن الشئ الكثير ، وخاصة إلى فن التصوير وفن النسيج من الناحيتين

الزخرفية والتطبيقية . أما بالنسبة للزخارف فإننا نرى ذلك واضحا فى صور المخطوطات ، ليس فقط فى ملابس الاشخاص بل فى الستور والفرش كذلك .

ومن الزخارف التى كثرت فى القرن الرابع عشر تعدد الاشرطة ، التى كانت تلعب الدور الرئيسى فى زخارف منسوجات الشرق الأوسط من مصر إلى الهند ، إلا أن الاشرطة المغولية تمتاز بضيقها أو مصاحبتها لخطوط مستقيمة أو متموجة أو مصاحبتها لموضوعات أخرى متعددة ومتغيرة ويمكن أن نميز بين نوعين من الأشرطة الزخرفية فى العصر المغولى ، النوع الاول ، الاشرطة التى تزخرف نسيج الاكات (Ikat) ، والنوع الثانى يمتاز باحتوائه على زخارف هندسية بحته .

على أن استعمال نسيج الاكات (Ikat) لم يكن جديدا بالنسبة لإيران فى العصر المغولى ، ولكن الجديد هو أن زخارف الايكات أصبحت تحصر عادة فى أشرطة ضيقة فعرفت بها .

وقد انتشر استعمال الاشرطة الضيقة فى ايكات التركستان ان لم يكن قد نشأت بها ذلك أن مصانع الإيكات فى الهند وفى إيران كانت تعرف بالاسم التركستانى وهو(ألجا)ومعناها الاصلى التنوع . ومن الطبيعى أن يكون المغول قد أحضروا معهم ما هو شائه ومفضل فى التركستان ، وعملوا على نشره وتعميمه فى إيران .

وهناك نوع ثالث من الزخارف فى ذلك العصر وهو استعمال الأوراق النباتية القريبة من الطبيعة كموضوع رئيسى بدلا من الاوراق الصغيرة المنثورة فى القطعة بغير نظام ، والغصون الملتوية المصاحبة لها ، وفى بعض الأحيان يصاحب الأوراق النباتية الكبيرة زخارف حيوانية أو نقط وماشابه ذلك .

وقد ظهر فى العصر المغولى عنصر جديد فى زخرفة المنسوجات هو السحاب الصينى (تشى Tchi) وهو مأخوذ بطبيعة الحال من الصين ، اذ عثر عليه فى زخارف منسوجات أسرة (Han) .

كذلك أخذت إيران عن الصين استعمال زهرة اللوتس فى زخرفة المنسوجات ، على أن استعمال زهرة اللوتس لم يكن حدثا جديدا فى زخرفة المنسوجات ، كما لم يكن منشؤها الصين ، فقد وجدت فى عصر الأسرات فى مصر وسوريا . ومن الاخيرة انتقلت إلى الهند كرمز للبوذية ومنها انتقلت إلى الصين مع الديانة البوذية .

على أن زهرة اللوتس لم تظهر على النسيج فى الصين إلا فى عهد أسرة (Tang) ثم انتشرت وتطورت فى عهد أسرة (Sung) حتى أضحت أهم العناصر الزخرفية فى فن النسيج وانتشرت إلى الغرب على أيدى المغول لمدة قرنين من الزمان ثم أصبحت فى القرن السادس عشر من العناصر الزخرفية الهامة فى السجاد .

وفى العصر التيمورى انتقل المركز السياسى والحضارى إلى شرق إيران ، إلى سمرقند وهرات بصفة

خاصة . ولما كانت سمرقند وخراسان مركزين هامين لصناعة النسيج فى العصر المغولى ، فقد أصبحتا فى العصر التيمورى أهم مراكز صناعة النسيج على الاطلاق .

فقد ذكر لنا الرحالة الايطالى (Vincezia C'Alexandria) الذى زار إيران فى القرن الخامس عشر ، أنها كانت تنتج انواعا متعددة من المنسوجات الحريرية منها الدمقس والمخمل الذى يعتبر حدثا جديدا فى صناعة المنسوجات الإيرانية .

أما مصانع سمرقند الملكية فكانت تنتج نوعا من الحرير عرف باسم زيتونى (Zaytuni) ونوعا آخر عرف باسم كمكاس (Kimklas) ونسيج الكريب والتفتا وترسنالز (Tercnal) .

ولم يحتكر شرق ايران الذى اصبح فى مركز الصدارة بالنسبة للفنون عامة والنسيج خاصة ، صناعة المنسوجات الفاخرة ، فقد اشتهرت مدينة يزد بصناعة أفخر وأدق المنسوجات الحريرية ، فقد ذكر الرحالة (Gularinini) أن مدينة يزد كانت تصدر المنسوجات منها إلى أوربا .

ومن أهم ما تنتجه يزد من المنسوجات الحريرية نوع رقيق وشفاف ، كان مركز تسويقه مدينة الموصل ، ولذا عرف باسم الموسلين . كما اشتهرت يزد بانتاج نسيج ذهبى ونوع آخر عرف فى أوربا باسم (Damoskine Chamette) .

وفى وسط ايران كانت مدينة اصفهان ، ماتزال تحتفظ بنشاطها ومكانها فى صناعة النسيج . وكذلك ظهرت بعض المراكز الاخرى مثل مدينة قاشان ، التى أضحت فى القرنين التاليين ثانى مركز فى انتاج المنسوجات الحريرية .

وفى الشمال الغربى ظهرت تبريز كمركز رئيسى لتصدير الحرير الخام والمنسوج . فقد كانت أسواقها عامرة بكل أنواع المنسوجات الحريرية . وكانت مدينة شماك Shamakh التى اشتهرت بصناعة الاكلمة المنسوجة بطريق السوماك تنتج نوعا من الحرير عرف باسم تلمانة Talmana وأنواع أخرى رقيقة وكذا نسيج الاطلس ، أما مدينة ماردين فقد اشتهرت إلى جانب المنسوجات الحريرية بصناعة الخيام .

وتقول الاستاذة Phylis : اننا بالاضافة إلى المنسوجات الحريرية التى كانت تصدرها مراكز النسيج الإيرانية عن طريق تبريز إلى أوربا ، والتى ترسلها كجزية إلى امبراطور الصين ، نجد السلطان محمد الأول قد أرسل شحنتين من المنسوجات الإيرانية إلى الناصر محمد بن قلاون بمناسبة توليه العرش سنة ١٣١٤م (٧١٨هـ) .

أما عن زخارف المنسوجات فى القرن الخامس عشر ، فنلاحظ اختفاء الأشرطة التى كانت سائدة فى القرن الرابع عشر ، واستمرار التأثيرات الصينية التى بدأت فى العصر المغولى ، كاستعمال

الزهور القريبة من الطبيعة مثل زهرة اللوتس وكذا استعمال السحاب الصينى (تشى) . ولكن على الرغم من استمرار العناصر الزخرفية التى كانت مستعملة فى نسيج العصر المغولى . إلا أن الموضوعات اختلفت اختلافا تاما . فقد أصبحت أكثر تطورا وانسجاما ورقة وجمالا .

واستمرت صناعة النسيج فى العصر الصفوى تشغل المرتبة الأولى ، بين الحرف والصناعات الاخرى . فقد كان النسيج إلى جانب استعماله فى اللباس وفى الإهداء كخلع ، قد استعمل كذلك فى العصر الصفوى ككسوة للحوائط والجدران ، كما اتخذ كستور تفصل بين الحجرات ، وفى هذه الحال تقوم مقام الابواب .

مراكز الصناعة

أما عن مراكز الصناعة فى العصر الصفوى فقد انتقلت من الشرق إلى الوسط فانتقلت أولا إلى تبريز ثم إلى قزوين ثم إلى اصفهان التى أصبحت المركز الاول للحضارة فى العصر الصفوى .

ويمكن تقسيم زخارف المنسوجات فى العصر الصفوى إلى قسمين رئيسيين :

القسم الأول : زخارفه عبارة عن وحدات زخرفية قريبة من الطبيعة .

القسم الثانى : منسوجات زخارفها عبارة عن موضوعات تصويرية مأخوذة من المخطوطات المصورة .

ومما يسترعى الانتباه فى منسوجات العصر الصفوى ، ظهور أسماء رسامى النسيج وخاصة فى عصر الشاه عباس الاول والثانى ، ومما يدل على مبلغ ما وصل إليه هؤلاء الرساميون من الأهمية لمكانتهم الفنية فى ذلك العصر .

ومن هؤلاء المصورين وأشهرهم غياث الدين على النقشبند ، ومعنى كلمة (نقشبند) هو نساج الاقمشة ذات الزخارف الآدمية . نشأ فى مدينة يزد وبلغ من الشهرة والأهمية ، حتى أصبح من فنانى قصر الشاه عباس ، وكان جده الخطاط المشهور كمال الدين . وقد ذاع صيته كمصور للمنسوجات المزخرفة (نقشبند) خارج حدود بلده ، فإن السلطان اكبر امبراطور الهند ، تقبل هدية دبلوماسية من الشاه عباس مكونه من (٣٠٠) قطعة من النسيج منها (٥٠) من صناعة غياث الدين .

كما أن ملوك الهند والترك كانوا يخطبون ود غياث الدين ، لكى يحصلوا على بعض انتاجه . وقد ظهر انتاج غياث الدين فى أواخر القرن السادس عشر ، وربما أوائل القرن السابع عشر .

ومن المصورين الذين وجدنا امضاءاتهم واسماءهم على النسيج : عبد الله ، وإن كنا لا نعرف الكثير عن انتاجه ، إلا أن الاستاذة (Phylis) ، بعد استعراضها لمعظم القطع التى تشتمل على اسمه . رأت أن رسومه وأشكاله غير متقنة . وموضوعاته مزدحمة ، ومختلطة ، وانتهت إلى أن أفكاره متأخره إذا قورنت بأفكار معاصريه .

كذلك عثرنا على مجموعة من أسماء المصورين على المنسوجات منهم حسين ، فقد وجد اسمه على قطعتين غير كاملتين ولذلك لم نستطع معرفة أسلوبه بوضوح ، ووجدنا اسم معز الدين وهو أحد أبناء غياث الدين الستة : أكمل ، أفضل ، رفيع ، معز ، أصغر ، أبو الفضل .

وهناك أسماء لم نجد لمسمياتها تراجم ، مثل شرافة الذى يتبع اسلوبا مماثلا لاسلوب غياث مما يحمل على الظن أنه كان أحد تلاميذه ، واسم صالحة الذى وجد على قطعة واحدة ، فلم نستطع أن نتبين أسلوبه بوضوح . كذلك عثرنا على اسم (بنت) وقد رجح بعض علماء الآثار أن هذا الاسم قد يكون (بنت غياث) .

ويسجل القرن الثامن عشر والتاسع عشر تأخرا فى صناعة المنسوجات الحريرية فى ايران ، نسبة إلى الحروب الخارجية التى قامت بين الدولة الصفوية والدولة العثمانية ، هذا بالاضافة إلى اختلال النظام الداخلى ، مما أدى إلى اضطراب اقتصادى تبعه تدهور فنى صناعى ، وخاصة فى صناعة النسيج .

وكانت مراكز الصناعة فى شرق إيران ، يزد وقاشان واصفهان وأبيانا ، مازالت تمارس صناعة المنسوجات الحريرية فى القرن الثامن عشر . فكان معظم انتاج مدينة يزد فى هذا القرن ، من نسيج الاطلس Satin ، وهى عادة باللون الاخضر ويندر أن يكون باللون الأحمر .

أما زخارفه فكانت عبارة عن عناصر نباتية متماثلة ومحورة من الطبيعة . وقد إحتذب كشمير فى القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر حذو يزد فى أسلوبها الزخرفى ، فكانت تنتج أنواعا من حرير الأطلس يصل فى مستواه الفنى والصناعى مستوى (شال) يزد .

واستمرت قاشان تمارس صناعة (العمامة) المنسوجة بطريقة النسيج المركب المبطن من اللحمة والنسيج ذى الوجهين double faced . كما امتاز انتاجها باحتوائه على أسماء النساجين مثل (عمل محمد حسين ، صادق) ، كما احتوى على كتابات قرآنية بالخط الثلث الجميل . واشتهرت اصفهان بصناعة الديباج ذى الخيوط المعدنية وكذا النسيج المركب ونوع ممتاز من التفتاه كتب على قطعة منها حسن غزى نوع جيدا . أما مدينة أبيانا ، فإن معظم انتاجها عبارة عن تفتاه من الديباج والاطلس ، زخارفه عبارة عن مجموعات من الزهور .

نســـــيج الـــزردخـــان

النسيج المركب اسم طريقة تطبيقية شاملة ينضوى تحتها طرق فرعية كثيرة ، بل يمكن القول بأن المنسوجات المصنوعة على نول السحب الجيد draw-loom منسوجات مركبة . أما تلك التى صنعت على النول الرأسى أو الأفقى البسيط . مثل النسيج العادى Plain Weaving أو نسيج القباطى Tapestry أو نسيج اللحمة الزائدة extra weft فمنسوجات بسيطة .

لذلك رأيت أن أتناول بالبحث والدراسة . أنواع المنسوجات المركبة كلا منها على حدة ، من الناحيتين التاريخية والتطبيقية حتى يتسنى لنا معرفة القيمة الفنية والمادية منها ومن ثم نستطيع أن نؤرخ غير المؤرخ منها .

ويعتبر نسيج الزردخان أبسط أنواع المنسوجات المركبة من حيث الناحية التطبيقية . والزردخان اسم تطلقه مصر الآن على نوع خاص من المنسوجات المركبة المزركشة . والزردخان كلمة فارسية معناها دار السلاح .

ولعل السبب فى اتخاذه اسما لهذه المنسوجات يرجع فيما أرى إلى أن الدروع المتخذة من الزرد المانع ، وغيرها من الأسلحة ، كانت تغطى بطبقة من نسيج سميك مزركش من الحرير الأصفر والأحمر وغير ذلك .

وقد تكلمت الاستاذة Phylis عن هذا النسيج . وطريقة نسجه بشئ من التفصيل كما عنى الأستاذ لام lamm بهذا النسيج أيضا فى كتابه «القطن فى منسوجات الشرق الأدنى فى العصور الوسطى» وقد أطلق عليه اسم بوليميتا (Poly mitto) .

كذلك استعملت الاستاذة فيفى Vivi وهى حجة فى معرفة أقدم طرق النسيج ، هذا اللفظ أيضا أى (بوليميتا) للدلالة على هذا النوع من المنسوجات أى الزردخان .

ولفظ (بوليميتا) اصطلاح استعمله الإغريق والرومان من قبل فذكروا Polymitte hexmita Trimitta ومعناها ثلاثة وستة متعدد الخيوط . ويرى الاستاذ لام Lamm أن لفظ بوليميتا يقصد به من الناحية التطبيقية تعدد الدرءات التى تقسم خيوط السدى إلى مجموعات فى نول السحب .

ولكن تعدد الدرءات وتعدد خيوط اللحمة لا يختص به نسيج (البوليميتا) وحده ، بل ان هناك طرقا تطبيقية أخرى . يحتاج نسجها إلى تعدد الدرءات وتعدد خيوط اللحمة ، مثل نسيج اللحمة الزائدة ونسيج الديباج والنسيج المبطن من اللحمة .

أما الأستاذة Phylis فقد فسرت لفظ بوليميتا ، تفسيرا أرى أنه الاقرب إلى الصواب ، وأنه ينطبق تماما على نسيج الزردخان ، إذ تقول : «أن المقصود من تعدد الخيوط هو خيوط السدى ، إذ نجد فى هذه الطريقة سداتين أو ثلاثا أو ستا أو أكثر ، وذلك تبعا لتعدد **الألوان المستعملة فى خيوط اللحمة** ، وهذا هو ما يعنيه Paiymitte Trimitta hexmita

ولا تزال دراسة القطع المصنوعة بهذه الطريقة التطبيقية ، سواء من الناحية التاريخية أو الجغرافية موضع خلاف بين العلماء . وهى فى الواقع تعد من أشق الدراسات وأصعبها ، ليس فقط من ناحية تاريخ فن النسيج ، بل أيضا من ناحية تاريخ الفن على العموم ، وذلك لأننا لم نعثر على قطع نسجت بهذه الطريقة وتحمل تاريخا من العهد البارثى ، أو الساسانى ، أو الإسلامى فى العراق أو ايران .

طريقة النسج

يمتاز نسيج الزردخان Polimitta بظهور ألوان اللحمة على وجهى النسيج ، واختفاء خيوط السدى به اختفاء تاما . ويستخدم فى تشغيله أو صنعه ، لحمتان أو أكثر بألوان متباينة مع اعداد سداتين تختفى احداهما اختفاء تاما بين لحمات سطحى المنسوج . والغرض منهما تكوين الزخرفة ، اذ هى تساعد على تبادل وضع وظهور اللحمات بسطحى المنسوج ، بحيث تظهر اللحمات فى كلا السطحين بحسب تفاصيل الزخرفة الموضوعية وأرضيتها ، كما تساعد تلك السداة على زيادة تخانة المنسوج وحشوه دون أن تتقاطع مع اللحمات ، ولذا سميت بسداة الحشو .

أما السداة الثانية ، فالغرض منها التحبيس على اللحمات الظاهرة بسطحى المنسوج ، اذ لو تركت اللحمات بوضعها المذكور آنفا فانها تظل شائفة ويراعى فى سدى التحبيس أن تكون رفيعة ومن خيوط متينة .

فاذا رمزنا إلى خيوط الحشو بالدوائر الكبيرة ذات اللون البنى المبينة بالقطاع الرأسى ، ثم بالخط الاخمر للحمة التى تمثل ظهور الزخرفة بوجه النسيج ، وبالخط الأزرق للحمة الثانية التى تمثل ظهر النسيج ، فاننا نجد أن خيوط سدى الحشو ، صارت بحكم وضعها المبين فى الرسم بمثابة عازل أو بمثابة حشو بين اللحمات الحمراء والزرقاء .

لهذا وجب أن يراعى فى سمكها أن تكون حسب الحاجة . أما الدوائر السوداء الصغيرة فتمثل خيوط سدى التحبيس ، ومهمتها ايجاد التماسك المطلوب بين اللحمات فى كل من سطحى المنسوج .

ويلاحظ فى معظم القطع الاثرية التى عثر عليها حتى الآن ، أن نسبة عدد خيوط سدى الحشو إلى عدد خيوط سدى التحبيس ، هى كنسبة ١ : ١ أى أن كل خيط من خيوط سدى الحشو يليه خيط من سدى التحبيس .

ولما كانت خيوط سدى الحشو بجميع القطع الاثرية غير ظاهرة اطلاقا على سطحى المنسوج ، فمن الطبيعى أن تكون حركاتها فى أثناء النسج ، مخالفة لحركات خيوط سدى التحبيس الظاهرة فوق اللحمات ، وعلى ذلك يمكننا أن نستنتج أنه قد استخدم عدد من الدرءات بعدد الاختلافات الموجودة بالتكرار الزخرفى ، اذ كل تغير فى موضع الالوان فى الصفوف الرأسية من الزخرفة ، يترتب على زيادة فى عدد الدرءات اللازمة للتشغيل .

واذا تأملنا وجدنا أن عدد الاوضاع المتغيرة أربعة أوضاع أو اختلافات تحتاج إلى أربعة درءات . أما سداة التحبيس فيخصص لها درأتان اذا كان التحبيس على اللحمات ينسج بنسيج السن الممتد ، أو ثلاث أو أربع درءات اذا كان التحبيس على اللحمات ينسج بنسيج المبرد .

مما تقدم يتبين أن منسوجات الزردخان ، تختلف اختلافا بينا عن المنسوجات المركبة الأخرى ، مثل الديباج والمبطن من اللحمة والدمقس ، بأن اللحمات هى التى تكون الزخرفة وأرضية المنسوج فى كلا السطحين ، بحيث تتبادل الالوان المساحات الزخرفية فى وجهى القماش ، وبذلك يمكن استعمالها من الوجهين .

أما فى حالة استعمال أكثر من لونين فانها تستعمل من وجه واحد وذلك لاختلاط الوان اللحمات بعضها ببعض . كذلك نلاحظ أنه اذا تعددت ألوان اللحمة تعددت خيوط سدى التحبيس تبعا لذلك ، كذلك يمتاز نسيج الزردخان بكثرة عدد الدرءات المستعملة فى نسجه التى تبلغ أحيانا (١٨٠) درأة ، وهو عدد كبير ، لهذا يتعذر نسج القطع ذات الزخارف المتعددة الأشكال والألوان ، على نول السحب البسيط ، بل لابد لها من نول سحب مركب .

نســـــيج الديبــاج والدمقس

الديباج هو النسيج المعروف بالانجليزية Brocade وبالفرنسية Brocate ، وإذا بحثنا فى المعاجم اللغوية وجدنا أن الديباج بالكسر والفتح من الدبج ، وهو النقش والتزين ومنه دبج المطر الأرض يدبجها دبجا .

وقيل الديباج هو النمط ، وقيل هو الرفوف اى الثوب الرقيق حسن الصنعة . وجاء فى موضع آخر أن الديباج ضرب من الثياب الخضر تبسط .

وجاء فى وصف الحرير ، الاستبرق ، ماخشن من الديباج . وما رق من الحرير فهو ديباج . والسندس من ضرب رقيق من الديباج .

وجاء فى دائرة المعارف : الديباج نسيج من الحرير مختلف الاجناس ، استعمل كثيرا فى العصور الوسطى فى الشرق ، لباسا للرجال : «وكانت تصنع منه بخاصة أكسية التشريف واشتهرت فى بلاد الفاطميين بالقاهرة دار للديباج وكانت تجهزه» .

وفى المعاجم الفارسية ، الديباج معرب (ديبا) وهو الثوب الذى سداته ولحمته من الحرير الخالص . وقيل ديبا فارسية تتكون من كلمتين (ديو) اى الجن ومن (باف) أى نسيج . وعلى ذلك يكون معنى ديباج ، نسيج من الحرير الخالص دقيق الصنعة ولايستطيع نسجه الا الجن ، كناية عن امتيازه .

وهكذا نرى أن معجما ، لم يعط وصفا او تحديدا يمكن به تمييز الديباج من غيره من المنسوجات الحريرية . بل إن الأوصاف قد تضاربت إلى الحد الذى اصبح معه ، من المستحيل معرفة الديباج من غيره من باقى المنسوجات .

وتتبع نشأة هذا النوع من النسيج يعتبر من الأمور الشاقة ، ذلك أننا لم نعثر حتى الآن على قطعة مؤرخة ترجع إلى ماقبل العصر الاسلامى . وهذا بالاضافة الى أن المراجع القديمة ، لم تعن باعطاء وصف فنى دقيق سواء من الناحية الزخرفية أو التطبيقية .

وقد كثر عدد المنسوجات والملابس التى أخذها العرب عند استيلائهم على الدولة الساسانية . وجاء فى وصفها أن بعضها كان يحتوى على خيوط من الذهب والفضة .

ولما كان من مميزات الديباج احتواؤه على خيوط معدنية ، فليس من المستبعد أن تكون ايران قد عرفت نسيج الديباج على أقل تقدير منذ العصر الساسانى ، أى منذ سنة ٢٢٦ م .

ويعتبر الديباج من الناحية التطبيقية من مشتقات نسيج الدمشق ، ومن الناحية الزخرفية ، من المنسوجات المزركشة والموشاة بخيوط الذهب والفضة . ويستعمل فى نسيج الديباج سداة واحدة واكثر

من لون واحد من اللحمة للزخرفة ، وغالبا مايكون ضمنها خيوط معدنية كالذهب والفضة والنحاس المذهب ، وجميعها تظهر فقط فى أجزاء الزخرفة ، ثم تختفى فى ظهر المنسوج . أما الارضية فتتكون غالبا من خيوط السدى ، وكثيرا ماتكون بنسيج الاطلس .

ولذلك فان هذه المنسوجات تستعمل من وجه واحد نظرا لاختلاط اللحمة بعضها مع بعض فى الوجه الآخر منها .

أما نسيج الدمشقى ، الذى اشتهرت بنسجه مدينة دمشق فنسب إليها ، فهو من المنسوجات الزخرفية ، التى يخصص لها سداة واحدة ولحمة واحدة كلاهما من لون واحد او لونين مختلفين بحسب درجة الوضوح اللازمة للزخرفة ، أو بحسب الفكرة الاصلية الموضوعة .

وتحدث الزخرفة بهذا النوع من المنسوجات عن طريق استعمال اطلس من السداة أو بعبارة أخرى اظهار أكبر عدد من خيوط السداة فى أجزاء الارضية لاخفاء خيوط اللحمة تحتها ، ثم أطلس من اللحمة فى أجزاء الزخرفة لتختفى خيوط السداة تحت ذلك ، باظهار اكبر قدر من اللحمة فى اجزاء الزخرفة وبالعكس فى الوجه الآخر من المنسوج .

ومن أهم مميزات النسيج الدمشقى أن حدود الزخرفة الناتجة على سطحى المنسوج واضحة التدرج وذلك نظرا لتحريك الخيوط على هيئة مجموعات مع استعمال اسلوب تطبيق خاص ليس هنا مجال التحدث عنه .

أما عن النسيج الاطلسى ، فانه يمكن الحصول على منسوجات ذات سطح املس لامع . باستعمال ترتيب خاص فى تحريك الخيوط ، مثل الطريقة المستعملة فى صناعة المنسوجات المبردية والسن الممتد ، وذلك بتوزيع علامات الأنسجة المبردية ذات الدرأة الواحدة وجعلها متفرقة عن بعضها . ويترتب على ذلك ان خيوط السدى تتحرك حسب الأبعاد الموضوعة ، ويسمى النسيج الناتج فى هذه الحالة بالأطلس (Atlas) أو (Stain) .

وقد تمتد الأنسجة الأطلسية فى اتجاه السدى أو فى اتجاه اللحمة أو فى كلا الاتجاهين ، كما اتبع فى امتداد الانسجة السادة والمبردية . ويستعمل امتداد الانسجة الاطلسية كقاعدة اساسية للحصول على انواع عدة من المنسوجات مشتقة من النسيج الاطلسى . وتنحصر القاعدة المتبعة فى امتداد الانسجة فى ثلاثة أمور هى :

أولا : مضاعفة عدد خيوط السدى اذا كان الامتداد من جهة اللحمة (أفقيا) .

ثانيا : مضاعفة عدد خيوط اللحمات اذا كان الامتداد من جهة السدى (رأسيا) .

ثالثا : مضاعفة عدد خيوط السدى واللحمة اذا كان الامتداد من السدى واللحمة

منســـوجات القطيفـــة

تعتبر منسوجات القطيفة من المنسوجات الوبرية التى تختلف بوجه عام عن الأنسجة العادية من حيث مظهرها بوجود بروز وبرى الشكل على سطحها نتيجة اضافة خيوط خاصة من خيوط السدى أو اللحمة تظهر بارتفاع معين على سطح أو سطحى المنسوج الوبرى على حسب الغرض من الاستعمال .

ويعرف هذا البروز باسم الوبرة ، التى قد تكون مستديرة الشكل على هيئة حلقات كما فى الاقمشة المستعملة فى التجفيف (الفوط والبشاكير والبرانس المستعملة للاستحمام) أو مقطوعة الاطراف كأنسجة القطيفة المستعملة فى الفرش وبعض ملابس السيدات .

اما مسألة تأريخ قطع المنسوجات الوبرية فشاقة عسيرة الى حد كبير ، فقد وجدت المنسوجات الوبرية فى مصر منذ العصر الفرعونى من الاسرة الحادية عشرة ، واستمرت خلال عصور مصر التاريخية حتى العصر القبطى .

كذلك استمر الاسلوب التطبيق الذى استعمل منذ العصر الفرعونى كما هو حتى العصر القبطى . ولكن لحسن الحظ اننا كثيرا مانجد مع الوبرة زخارف اخرى منسوجة باساليب نسجية مختلفة وزخارف متعددة مما يساعدنا على تأريخ القطع على وجه التقريب .

وتكاد تختفى المنسوجات الوبرية فى أوائل العصر الاسلامى ، اذ لم نعثر على قطع ذات قيمة فنية ترجع الى تلك الفترة وان كان اسم منسوجات القطيفة أو الوبرية قد تردد كثيرا فى مراجع العصور الوسطى ، الا انه عندما كثرت صناعة المنسوجات الحريرية لوفرة المادة الخام ورخص ثمنها بدأنا نجد منسوجات القطيفة وخاصة فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) فى ايران وتركيا .

وقد كانت زخارف المنسوجات الوبرية فى العصور الوسطى تكاد تكون مقصورة على الزخارف الهندسية البحتة ، وذلك لأن الطريقة التطبيقية ، الا وهى ظهور وبرة بارزة على سطح النسيج ، لها دخل كبير فى الزخرفة ، وهناك بعض القطع عليها رسوم آدمية وحيوانية رسمت بطريقة هندسية .

أما منسوجات القطيفة فى القرن العاشر الهجرى ، فتحتوى على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة الى حد كبير وذلك لأن الوبرة أصبحت قصيرة فلم تطغ على الرسم .

ومما لاشك فيه انه مامن تركيب نسجى أو اسلوب آخر لتقاطع خيوط السداة مع خيوط اللحمة يحدث من تلقاء ذاته مجموعة من حلقات أو عراوى من اللحمة أو من السداة ، كما اصطلح على تسميتها Weft and Warp Loops مجاورة بعضها البعض وظاهرة على سطح المنسوج .

ولكن يستعان على ذلك ، اما باستعمال سداة خلاف السداة الاصلية او لحمة خاصة لهذا الغرض ، الى جانب استخدام اسلوب نسجى آخر لاظهار خيوط السداة الثانية أو خيوط اللحمة الخاص بين خيوط السداة الاصلية ، على هيئة عراوى متجاورة على سطح المنسوج بالارتفاع والكثافة المطلوبة ، ومن ثم أيضا بالوضع الزخرفى المطلوب للأقمشة المزخرفة منها .

أما العراوى التى تغطى سطح القطع الاثرية القديمة والتى اصطلح على تسميتها باسم الوبر Terry Piles فهى من اللحمة ، ونرى انها جاءت نتيجة سحب أجزاء متجاورة من خيط اللحاى خاص بها بعد امراره داخل النفس وابرازها على سطح المنسوج من بين خيوط السداة على هيئة حلقات متجاورة بترتيب ونظام ثابت .

وأهم ما يلفت النظر فى العراوى المذكورة ، انها متجاورة بجانب بعضها البعض على هيئة صفوف فى عرض المنسوج ، ويفصل بين كل صف وآخر بضع لحمات تشتغل مع خيوط السداة بنسيج السادة (١/١) ، كما أن اللحمة المستخدمة لهذا الغرض مكونة من خيطين غير مبرومين أو أكثر ، والغرض من ذلك هو زيادة كثافة الوبرة وتغطية ارضية النسيج الاصلى .

وارتفاع الحلقات المذكورة لتكوين السطح الوبرى وتساوى اطوالها لايمكن أن يحدث دون أن يستعان على ذلك بوسيلة ما ، وهى فى رأينا عبارة عن ادخال قضيب رفيع من الخشب او السلك ، قطاعه العرضى مستدير أو بيضى الشكل ، داخل الحلقات الناتجة عن سحب خيط اللحمة على الحلقات المذكورة ، وتساوى اطوالها ، ويعرف هذا القضيب عند جماعة النساجين باسم (السلال) .

ونرى ان عملية سحب خيط اللحمة الخاص بالعراوى (Piles) فى المنسوجات الأثرية القديمة ، كانت تحدث اما بواسطة أصابع اليدين ان كانت السداة غير مزدحمة العدد بالخيوط . أو بواسطة (مشكال) من النحاس أو الحديد ان كانت السداة مزدحمة العدد ، والطريقة الاخيرة اكثر احتمالا ، اذ بواسطة (المشكال) يتسنى للعامل سحب خيط اللحمة من بين خيوط السداة بيسر تام وبانتظام وبالأبعاد المطلوبة مبتدئا من جهة اليمين ثم يمرر السلال داخل الحلقة الناتجة وهكذا فى كل مرة الى أن ينتهى من إبراز جميع حلقات الصف الواحد .

اما القطيفة ذات الوبرة من السدى فيعد لها سداتان أو أكثر ، الأولى منهما وهى سداة الأرضية وتمثل التركيب الاساسى للمنسوج ، أما السداة الثانية فهى سداة الوبرة حيث تستخدم خيوطها لتكوين عرى الوبرة مع اشتراك سداة الأرضية معه ، وملاحظة ان نسبة شد سداة الوبرة اقل من الشد الموجود على سداة الارضية ليسهل تكوين عرى الوبرة المطلوبة .

والوبرة القطيفة الخاصة بملابس أو أقمشة المفروشات والستور ، وتكون غالبا على سطح واحد « مقطوعة » أو تجمع بين « المقطوعة وغير المقطوعة » فى اجزاء مختلفة من المنسوج على حسب الفكرة الأساسية الموضوعة .

وبعد الانتهاء من عملية النسيج تؤخذ الاقمشة لقطع العراوى الناتجة عن خيوط اللحمة أو الناتجة عن خيوط السدى بأسلحة من الصلب مركبة بآلة مخصصة لهذه العملية .

وبعد الانتهاء من عملية التقطيع تمر الاقمشة حول فراجين (فرش) اسطوانية وحلزونيه الشكل لتفكيك برمات خيوط اللحمة المقطوعة ونقشها جيدا ثم تؤخذ بعد ذلك لاجراء العمليات التجهيزية الأخرى .

وقد يجتمع فى منسوجات القطيفة وخاصة ملابس السيدات والستور المزخرفة الموشاة بالخيوط المعدنية ، عدة تراكيب كالمبطن من اللحمة أو الديباج أو المبرد أو الأطلس وغير ذلك من التراكيب النسجية للحصول على تأثيرات زخرفية خاصة .

ومما لاشك فيه ان ابدع ما انتجته ايران فى العصر الصفوى . هى القطيفة ذات الزخارف النباتية القريبة من الطبيعة ، والالوان القوية المتعددة .

وقد اشتهرت مدينة قاشان بانتاج القطيفة فى القرن العاشر الهجرى وبداية القرن الحادى عشر ، وخاصة فى عهد الشاه عباس الاول والثانى اللذين شملا برعايتهما انتاج القطيفة الثمينة وانشاء المصانع لنسجها فى شتى البلاد الإيرانية وخاصة أصفهان .

المنســـوجات المطـــــرزة

التطريز هو زخرفة القماش بعد أن يتم نسجه بواسطة إبرة الخياطة بخيوط ملونة غالبا ، ومن مادة أغلى من مادة النسيج . وتكاد تكون معلوماتنا ضئيلة للغاية عن فن التطريز فى إيران فى العصور القديمة ، وخاصة فيما يتصل بمعرفة أنواع غرز التطريز وألوانها والمواد الخام المستعملة فيها . كما أننا لانعرف شيئا يذكر عن مراكز الصناعة أو النقوش أو الرسوم المعدة للتطريز .

ولعل السبب فى ذلك يرجع الى أننا لم نعثر على قطع مطرزة يمكن ارجاعها الى ماقبل القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) وان كان (ماركوبولو) الرحالة الإيطالى ، يقول إنه رأى عند زيارته لمدينة كرمان ، نساء يطرزن منسوجات حريرية ، رسمت عليها زخارف حيوانية وآدمية وطيور وأشجار وزهور بألوان متعددة . وان التطريز كان غاية فى الدقة والاتقان .

اما بالنسبة للعصر الساسانى . فبرغم اننا لم نعثر على قطع مطرزة ترجع إلى ذلك العهد ، فان الاستاذ هرتزفلد(Herzfeld) يؤكد أن الزخارف المحفورة على ملابس الملوك المنحوتة فى اماكنهم المقدسة مثل نقش رستم(Nast Rastum) ونقش شاهبور وطاق بستان (Ta-i-Bastan) ونقش اصطخر فارس .(Hama) وكذلك النقوش المحفورة أو المحزوزة على الأوانى المعدنية كانت مطرزة .

ولكننى اؤيد ما ذهب اليه متحف فكتوريا والبرت من انه لايمكن الاعتماد على هذه الزخارف المحفورة كدليل مؤكد على أنها مطرزة ، علما بأنها محفورة حفرا بارزا يبدو واضحا على أرضية الثوب ، كما هو الحال فى رداء كسرى الثانى فى طاق بستان . وذلك لان مثل هذه الزخارف المكونة من دوائر وجامات والتى تحصر بينها حيوانات متقابلة أو متدابرة تتوسطها شجرة الحياة (Homa) وغيرها من العناصر الزخرفية ، مثل الاجنحة (Winged motives) والعصابة الطائرة Pativ يمكن ان تجدها منسوجة كذلك على الانوال كذلك .

ولكن ليس هناك شك فى أن صناعة التطريز وجدت فى العصر الساسانى جنبا الى جنب مع صناعة المنسوجات . ومن المحتمل أن تكون سجادة كسرى الثانى التى غنمها العرب فى واقعة القادسية والتى أسهبت المراجع العربية فى وصفها ، ان تكون مطرزة .

أما فى القرن الخامس عشر ، فقد سار فن التطريز جنبا الى جنب مع تطور فن النسيج ، الذى تأثر إلى حد ما بالأساليب الصينية ، وكان السبب المباشر لهذا التأثير الواضح هو استعمال الزى الصينى الذى يفضل استعمال الاقمشة الخالية من الزخرفة ذات اللون الواحد والتى تنتهى بالتطريز .

ولما أصبح الزى الصينى هو الزى السائد فى ايران بدأ التطريز يظهر فى ملابسهم يحيط بفتحة الرقبة التى كانت غالبا مربعة من الأمام والخلف كما هو الحال فى الزى الصينى وكان التطريز بالنسبة للزى الصينى يمثل شارات ومراكز معينة ، أما بالنسبة لإيران فقد كان التطريز مجرد زخرفة للملابس .

وكانت عناصر الزخرفة المطرزة تتكون من الحيوانات والطيور مرسومة بالاسلوب الصينى ، اما رسوم الازهار والنباتات فقريبة من الطبيعة الى حد كبير ، وكانت غرز التطريز السائدة فى ذلك الوقت عبارة عن غرزة السلسلة غرز الحشو Cauching والخيوط المستعملة فى التطريز هى الخيوط الحريرية المتعددة الالوان وكذا الخيوط المعدنية .

وفى القرن السادس عشر والسابع عشر ، كان معظم المنسوجات المطرزة فى ايران ، عبارة عن أغطية للاسرة والأرائك والمناضد والموائد وماشابه ذلك . بينما نجد القطع المطرزة فى القرن الثامن عشر عبارة عن سجاجيد للصلاة وسراويل للنساء المعروفة باسم نقش Nakche .

وتمتاز القطع المطرزة فى القرن السادس عشر ، بأنها تكون عادة من القماش القطنى ، أو الكتان الرخو ، أما غرز التطريز ، التى كانت غالبا من الحرير الملون ، فتتكون من غرزة الصليب (Cross stitch) وغرزة الرفى (draning stitch) وغرز الخيم (tent stitch) فتملأ الارضية كلها .

وكانت الزخارف المستعملة فى تطريز ذلك الوقت تشبه إلى حد ما زخارف السجاد المعاصر . وهنا يجب ان نذكر أن صناعة السجاد كان يقوم بها الرجال بينما تقوم النساء بعملية التطريز ، ومن ثم فان عملية اقتباس الزخرفة من الواحدة إلى الاخرى شئ طبيعى ومنطقى ، وخاصة أنه كثيرا مايكون أفراد الاسرة الواحدة يقومون بكلتا الصناعتين معا .

وقد كان لهذا التشابه بين زخارف السجاد وزخارف المنسوجات المطرزة أثر كبير فى تأريخ التطريز وفى معرفة المراكز الصناعية التى انتجته ، ومن ثم أمكن تقسيمه الى مجموعات متشابهة . وعلى ذلك فقد قسم بعض علماء فن النسيج المنسوجات المطرزة الى اقسام متاشبهة وذلك اعتمادا على عناصرها الزخرفية وموضوعاتها التصورية فيما يلى بيانها :

زخارف التنين : ان اقدم القطع التى ترجع الى القرن السادس عشر والسابع عشر والتى استعمل فى تطريزها غرزة الصليب وغرزة الرفى (dran) . وكانت زخارفها تشبه الى حد كبير زخارف السجاد المصنوع فى شرق القوقاز . والتى يطلق عليها اسم التنين .

وتمتاز زخارف هذا النوع من المنسوجات المطرزة بأن رسومها كلها تحتوى على زوايا وعلى مايشبه «الخطاف» الذى يرمز إلى أرجل التنين المتعددة بأسلوب تعبيرى بسيط .

واستعمال غرزة الصليب وكذا غرزة الرف dran بالأسلوب الذى استعمل فى زخارف التنين . لم يقتصر على الزخارف المحورة والرمزية فحسب كما هو الحال فى القطع المعروفة باسم (التنين) بل وجد كذلك فى الزخارف الحيوانية والآدمية المرسومة باسلوب مدرسة التصوير الصفوية .

وقد تنسب بعض القطع المطرزة ذات زخارف (التنين) الى خارج ايران على اعتبار انها صنعت فى شمال غرب ايران فى منطقة القوقاز وشرق آسيا الصغرى ، ولكن يجب الا يغيب عنا أن تلك المنطقة كانت خاضعة للدولة الصفوية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ومن ثم فقد تأثر بأسلوبها التطريزى مناطق كثيرة فى ايران وخاصة القريبة منها .

زخارف الطيور : هناك مجموعة كبيرة من المنسوجات المطرزة تحتوى على زخارف تشبه الى حد كبير زخارف السجاد المكون من خيوط تجريدية والذى عرف باسم (سجاد الطيور) ولما كان هذا النوع من السجاد من صناعة آسيا الصغرى فى القرن السابع عشر الميلادى فمن المرجح ان تكون القطع المطرزة بهذا الأسلوب الزخرفى من صناعة شمال غرب إيران ، اى المناطق المجاورة لصناعة (سجاد الطيور) ..

زخارف الأرابيسك والصيد : اما مجموعة المنسوجات المطرزة ذات الزخارف المحورة بالاسلوب المعروف بالارابيسك والذى يشبه السجاد المعروف باسم (الارابيسك) فإن رسومها المطرزة اخرجت بأسلوب تجريدى تخطيطى ذى زوايا يتناسب مع غرز التطريز السائدة فى ذلك الوقت وهى غرزة الصليب وغرزة الرف dran

وكثيرا مايصاحب زخارف الارابيسك المطرزة ، رسوم آدمية وحيوانية فى مناظر صيد ، لذلك فليس من المستبعد ان تكون هذه القطع المطرزة قد صنعت فى مدينة أردبيل التى تقع على الحدود بين إيران والقوقاز ، والتى صنعت بها السجادة المؤرخة ذات الرسوم التى تمثل مناظر الصيد .

وأما القطع التى تحتوى على زخارف مطرزة باسلوب الارابيسك فمن المرجح ان تكون من صناعة مدينة قاشان ، اذ أنها تشبه زخارف السجاد القاشانى ، كما أن قاشان كانت فى وقت ما فى العصر الصفوى عاصمة للبلاد .

الزخارف البولندية : وهناك مجموعة من القطع المطرزة بخيوط حريرية متعددة الالوان ، وقوام زخارفها عناصر نباتية على أرضية بيضاء أو ذات لون فاتح ، ومعظم هذه القطع عبارة عن سجاجيد للصلاة أو اغطية ، اما المربعة منها فتستعمل (كبقجة) .

والغرزة المستعملة فى هذا الأسلوب الزخرفى غالبا هى غرزة السلسلة وغرزة الفرع أما ألوان الخيوط الحريرية فهى عادة اللون الأخضر والقرمزى .

وتشبه زخارف هذه المجموعة وكذا ألوانها ، زخارف ولون السجاد المعروف باسم السجاد

البولندى (Polish carpets) . الذى كان يعتقد خطأ أنه من صناعة بولندية ولكنه ثبت أخيرا أنه من صناعة ايران .

وقد نشأ هذا الاعتقاد الخاطئ من ان معظم هذا النوع من السجاد كان يصدر الى اوربا وبولندة بصفة خاصة . لان الألوان الفاتحة لاتوافق الذوق الايرانى خاصة والاسلامى عامة .

ولم نستطع حتى الآن تحديد مركز معين لصناعة (سجاد بولندة) وان كان من المحتمل ان تكون مدينة كرمان أو قاشان مركزا لصناعته . وفى هذه الحالة فمن المرجح ان تكون القطع المطرزة بأسلوب زخارف السجاد (البولندى) من صناعة مناطق الصناعة والتجارة فى جنوب ايران . وخاصة اصفهان ويزد أو شيراز وقاشان وذلك لقربها من طريق بغداد التجارى ثم الخليج العربى .

هذا وقد وجدت زخارف تشبه الى حد كبير زخارف السجاد البولندية . وكذا القطع المطرزة بهذا الاسلوب مرسومة بالالوان الزيتية على جدران القصر الملكى بمدينة أصفهان المعروف باسم (جهل ستون) ، والذى وضع تصميم زخارفه المصور الايرانى حافظ وتلاميذه .

وقد انتشر هذا الاسلوب من التطريز من إيران إلى الهند . وأثر كثيرا فى زخارف وألوان النسيج المصبوغ والمطبوع . ولم يقتصر أثر هذا الاسلوب التطريزى على الشرق فحسب بل انتقل كذلك الى انجلترا فى القرن التاسع عشر وخاصة فى القطع التى استعملت كستور وأغطية .

والى جانب المجموعات السابقة ، هناك قطع كثيرة من المنسوجات المطرزة التى تنسب الى ايران أرضيتها من الحرير . بخلاف القطع السابقة ذات الارضية القطنية أو الكتانية الرخوة ، ومطرزة بخيوط معدنية وحريرية متعددة الألوان والغرز . كما انها تحتوى على عناصر وأساليب زخرفية متنوعة متعددة فى القطعة الواحدة ، وان كان الغالب فيها الاسلوب الواقعى القريب من الطبيعة الى حد كبير .

وهذه القطع لايمكن نسبتها الى اقليم أو مركز معين ، أولا لتعدد اساليبها وعناصرها الزخرفية ، وكذا أنواع الغرز . وثانيا لانها وجدت فى مناطق متعددة فى ايران ابتداء من القرن السابع عشر وحتى أوائل القرن التاسع عشر .

النقش : Nakche وهذه كلمة فارسية معناها اللغوى (التطريز) لكنها استعملت بعد ذلك كاصطلاح فى فن النسيج والتطريز ، يعنى السراويل النسائية المطرزة أو المصنوعة من الديباج الموشى بخيوط من الذهب والفضة .

وتمتاز زخارف هذه السراويل المطرزة منها والمنسوجة ، بأنها تتكون من زخارف نباتية قريبة من الطبيعة ومحصورة فى اشرطة ضيقة فى وضع مائل . وهذه الاشرطة متراصة بجانب بعضها البعض بحيث لاتترك فراغا على الاطلاق .

ومن المرجح ان تكون هذه السراويل قد طرزت فى أماكن اشتهرت بصناعة التطريز وذلك لدقة

التطريز وملئ النسيج كله على غرار القطع التى صنعت فى شمال غرب ايران . ومن المشهور ان هذه السراويل قد صنعت فى اصفهان ، حتى ان القائمين على تطريزها أو نسجها يعرفون فى كل اسواق ايران باسم (أصفهانى) .

التطـــريز المضـــاف

يمكن تعريف هذا النوع من التطريز بأنه اضافة قطع صغيرة من النسيج الى مساحة كبيرة مختلفة فى اللون وفى كثير من الاحيان فى المادة وذلك بواسطة اخاطتها بابرة الخياطة وبغرز مختلفة . ويحدث عن هذه الاضافة شكل أو عنصر زخرفى جميل . وتعرف هذه الطريقة من التطريز عندنا فى مصر باسم (شغل الخيم) وفى تركيا باسم (شغل الصرمة) وفى ايران باسم (الكلبدون أو الرشت) .

أما فى أوربا فتعددت أسماء هذه الطريقة من التطريز بتعدد الشكل الزخرفى ، فهى تعرف باسم الزخرفة المضافة Applied وتعرف باسم reserved technique أو patch work أما اذا كانت القطع المضافة صغيرة جدا بجانب بعضها ومتعددة الالوان فتعرف باسم الفسيفساء

على أن هذه الطريقة تعد فى معظم الحالات ارخص انواع التطريز ذلك لأن القطع المطرزة يتم زخرفتها بسرعة . كما تمتاز زخارف هذه الطريقة بان معظم رسومها هندسية . مما يسهل قصه فى القطع الصغيرة من النسيج . ويصاحب القطع المضافة فى كثير من الاحيان غرز تطريز متعددة مما يناسب الزخرفة واخراج الاشكال والمناظر العامة .

أما عن تاريخ ونشأة هذا النوع من التطريز فليس بالأمر الشاق العسير ، ذلك أن سهولة أداء معظمه وسرعة الانتهاء منه ، والحصول على منسوجات مزخرفة مزركشة بأبسط وأقل التكاليف يؤكد أن هذه الطريقة عرفت منذ فجر التاريخ ، وأنها أول محاولة عرفت لزخرفة المنسوجات والملابس على الاطلاق .

فقد عرفت هذه الطريقة منذ العصر الفرعونى كما عثر الاستاذ اوريل شتين Aurel stein فى كهوف البوذية التى ترجع الى مابين القرنين السادس والتاسع الميلادى على مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الاضافة ، والزخارف غاية فى الدقة والاتقان مما يدل على ممارستهم لهذه الطريقة من التطريز منذ أمد بعيد .

كذلك يوجد فى المتحف القبطى كثير من القطع المطرزة بطريقة الاضافة وهى ترجع الى الفترة مابين القرنين الرابع الى السابع الميلادى . ثم استمرت هذه الطريقة مستعملة فى زخرفة المنسوجات طوال العصور الوسطى فى مصر الاسلامية ، وكان انتشارها بشكل واضح فى العصر المملوكى منذ القرن الثالث عشر الميلادى .

وانتشرت هذه الطريقة فى اوربا بكثرة فى بلاط الملوك والأمراء فى العصور الوسطى وخلال النظام الاقطاعى فهناك قطعة محفوظة فى كاتدرائية (بامبرج) بالمانيا ترجع إلى القرن الحادى عشر .

ثم انتشر على نطاق واسع هذا الاسلوب من التطريز ، فى زخرفة وتزيين الفرش والأغطية والستور فى القرن الخامس عشر فى أوربا وخاصة فى ايطاليا حث عرفت هذه الطريقة من التطريز المضاف

التطريز بطريقة رشت

هناك مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الاضافة ، زخارفها غاية فى الدقة والإتقان وتملأ النسيج كله حتى انها تبدو وكأنها منسوجة وليست مطرزة وتعرف باسم (رشت) . ورشت هذه مدينة صغيرة تقع على بحر قزوين . بدأ ظهورها كمركز هام من مراكز المنسوجات المطرزة منذ القرن الثامن عشر .

وتمتاز طريقة (رشت) بان كل قطعة مضافة يحيط بها (كردون) . ولذلك فان رسومها وزخارفها تبدو دائما محدودة ومتقنة . وقد انتشر هذا الاسلوب فى فن التطريز فى ايران منذ القرن الثامن عشر ولكنه كثر بشكل واضح فى القرن التاسع عشر اذ كان يصنع منه سجاجيد الصلاة والستور والقرش وكذا السروج .

وكثيرا ما نرى ستور من الجوخ الاسود بطريقة رشت ، رصعت زخارفه باللؤلؤ والاحجار الكريمة .

وقد استعمل الصوف لارضية الستر ، اما القطع المضافة فمن الحرير الاطلس ، وأما الخيوط المستعملة فى التطريز فمن الحرير ومن الخيوط الفضية والذهبية وقد رصع معظم الزخارف بالاحجار الكريمة واللؤلؤ .

طريقة التطريز : استخدم الجوخ فى أرضية الستر حتى تثبت عليها القطع المضافة المصنوعة من حرير الأطلس المتعدد الالوان وقد احيط معظم القطع المضافة (بكردون) حريرى دقيق مما ساعد على اخراج الرسوم دقيقة ومتقنة حتى فى الانشاءات البسيطة .

وقد استعملت فى تطريز هذا الستر جميع انواع التطريز تقريبا ، منها غرزة الحشو وغرزة الرفى . ذات الوضع المائل وغرزة البطانية والسلسلة ثم غرزة الركوكو فى تطريز بذور الزهور ، وكذا الترصيع بالاحجار الكريمة واللؤلؤ .

الزخارف : تشبه زخارف الستر زخارف السجاد الايرانى المعروف باسم هرات ، الذى يمتاز باحتوائه على ورقة نباتية تبدو فى وضع وكأنما هبت عليها الريح . ويتوسط الستر ، جامة تشبه النجمة بها كتابات فارسية ، يعلوها ملاكان مجنحان يحملان تاجا مرصعا بالجواهر واللؤلؤ ويعلو التاج جامة اخرى بها كتابات فارسية تحتوى على اسم المهدى السلطان ناصر الدين شاه قاجار ووالدته ، كما تحتوى على تاريخ الاهداء بسنة ١٢٨٨ هـ .

وفى ركنى الستر من أعلى جامتان تحتويان على كتابات نصها : لا فتى ألا على ولاسيف الا ذو الفقار وفى وسط الستر من أسفل توجد زهرية على شكل (الانفورا) اليونانية ، على جانبيها رسم أسد يحمل فوق ظهره قرص الشمس وفى يده سيف ، وهو شعار الدولة الايرانية . أما باقى ساحة الستر فقد ملئ بزخارف نباتية وطيور معظمها يمثل الهدهد .

ويحيط بالستر اطار يبلغ عرضه ٢٥ر من المتر ، مكون من اربعة أشرطة عرضها مكون من بحور بعضها سداسى الشكل والبعض الآخر مربع وتحتوى كلها على ابيات من الشعر الفارسى بخط نستعليق ، والمعنى العام لترجمة هذه الكتابات هو (هذا الستر المصنوع من الصوف والحرير والقطن مرسل جزءا من الجزية السنوية ، ويرسل هذا الستر معززا مكرما على جمل لكى يوضع على الشرفة الشريفة كرمز للوفاء وتعبير عن الاخلاص ورغبة فى العفو والمغفرة) ثم عبارة (ياعلى أعنى واقبلنى) مكررة ثلاث مرات . ويحيط بشريط الكتابة من جانبيه شريطان الرابع وهو الداخلى يتكون من زخارف نباتية مرسومة بأسلوب تبدو كأنها شرفات .

التاريخ : من المرجح ان تكون القطعة من صناعة مدينة رشت للدقة المتناهية التى طرزت بها الزخارف المضافة وهى مهداة من السلطان ناصر الدين قاجار ووالدته سنة ١٢٨٨ هـ ، فى القرن التاسع عشر الميلادى .

منسوجات الشبيكة المطرزة

منسوجات الشبيكة ، هى الأقمشة التى تتكون من خيوط يلتف بعضها حول بعض التفافا يجعلها تتقاطع تقاطعا غير عادى ، ينتج عنه فراغ أو ثقوب بين الخيوط فينشأ عنها أنسجة وكلها فتحات وخفيفة الوزن .

ونستطيع أن نتبين من هذا الوصف الموجز لمنسوجات الشبيكة أن النسيج يحتوى على مجموعة من خيوط السدى يلتف بعضها حول بعض فى مكان التخريم ، ثم تعود هذه الخيوط فتتقاطع تقاطعا منتظما مع خيوط اللحمة .

وفى هذه الحالة يتحتم وجود سدتين ولحمة واحدة لصنع هذا النوع من الأنسجة ، السدى الأولى مهمتها أحداث الفتحات أو الخروم وذلك بأن تلتف حولها خيوط سدى أخرى ، ولذا يجب أن تكون ثابتة حتى يسهل التفاف الخيوط الأخرى حولها ومن ثم فقد عرفت باسم السدى الثابتة أما السدى غير الثابتة فهى دائمة الحركة ففى الأجزاء الخالية من التخريم والثقوب تتقاطع تقاطعا منتظما مع خيوط اللحمة ثم تعود فتلتف حول السدى الثابتة فى مكان الخروم ولذا فقد سميت بالسدى المتحركة .

اما اللحمة فالغرض منها ايجاد التماسك بين الخيوط وتثبيت الفراغ الناتج ، على أن التركيب النسجى لمنسوجات الشبيكة يختلف باختلاف الرسم الموضوع للخروم أو بالتأثير النسجى المطلوب اذ ان كل رسم يتطلب ترتيبا معينا للخيوط الثابتة بالنسبة للخيوط المتحركة .

ومما تجدر الاشارة إليه ان منسوجات الشبيكة العادية تحدث خرومها وفراغاتها عادة عن طريق خيوط السدى أما خيوط اللحمة فلا تلعب الا دورا ثانويا فى عملية التخريم وانما مهمتها هى ايجاد التماسك بين الخيوط وتثبيت الفراغات . كما يلاحظ ان يترك دائما رخوا مناسبا لخيوط السدى المتحركة يساعدها على الالتفاف حول السدى الثابتة فى يسر وسهولة وينتج الاقواس اللازمة لايجاد الشكل الدائرى للخروم ، وتعرف هذه الحركة باسم (حركة الرخو) .

المنسوجات المصبوغة والمطبوعة

Dyed and Printed Fabrics

عرف الانسان الصباغة فى زخرفة المنسوجات منذ عهد بعيد فقد دفعته الرغبة فى تجميل كل مايحيط به الى استخدام الصبغات فى تلوين جسمه ونقش جدران كهفه بالصور والرموز التى استنبطها ليفسر بعض المظاهر الكونية التى تحيط به . فلما ارتدى الثياب عنى بزخرفتها بأسلوب أكثر تطورا وتهذيبا فبدأ بصبغها قبل أن يطرزها أو ينسج زخارفها .

بعد أن عرف الانسان اللون فى زخرفة المنسوجات ونعنى به الصباغة ، بدأ يفكر فى الاستفادة منه بأسلوب زخرفى يستطيع عن طريقه تسجيل بعض المظاهر الطبيعية التى تحيط به من نبات وحيوان طائر فاخترع طباعة النسيج .

ويرجع تاريخ أقدم قطعة مصبوغة عثر عليها حتى الآن إلى العصر الحجرى فقد وجد الأستاذ يونكر فى مقابر مرعدة ببنى سلامة الواقعة على حافة الدلتا الغربية كما عثر فى منطقة الفيوم على أقمشة كتانية مصبوغة يرجع عهدها إلى العصر الحجرى الحديث .

أما النسيج المطبوع فيرجع إلى عصر ماقبل الاسرات فقد عثر فى مقابر قدماء المصريين على قطع من النسيج مزخرفة بطريقة الطبع يرجع تاريخها إلى مائة وتسعة عشرة قرنا قبل عهد الأسرات . ومعظم هذه القطع مطبوعة حافاتها باللون الأحمر .

وفى سنة ٢٠٠٠ ق.م اصبحت صناعة الطباعة والصباغة خاضعة لاشراف الحكومة ، ثم سمح لبعض الأهالى بإقامة بعض المصانع الأهلية حتى تستطيع أن تسد حاجة الشعب من ذلك النوع من المنسوجات كما استطاعت مصر أن تفى بالتزاماتها منه تجاه السوق الشئا يدل على ذيوع شهرتها فى هذا الميدان .

واستمرت مصر فى طباعة وصبغة المنسوجات الكتانية والصوفية طوال العصر الفرعونى فالعصر البطلمى فالرومانى فالعصر القبطى .

ولما دخل العرب مصر استمرت فى استعمال الطباعة كوسيلة فى زخرفة المنسوجات إذ تطورت طرق أخرى كانت وماتزال على جانب عظيم من التقدم لزخرفة النسيج .

على أن طباعة النسيج عادت الى الظهور بشكل واضح فى مصر فى العصور الوسطى وخاصة فى العصر المملوكى متأثرة فى زخارفها الى حد كبير بالاساليب والطرق المتبعة فى الشرق الأقصى .

وقد أشار العالم الإغريقى K. tisias سنة ٤٠٠ ق.م إلى شهرة الهند بمنسوجاتها القطنية الزخرفية بالنقوش المرسومة Painted والمطبوعة Printed بطريقة المواد العازلة resisted وخص بالذكر ألوانها الناصعة . كما ذكر فى كتاباته أن هذا النوع من القطن المطبوع كان منتشرا بين نساء الفرس وخاصة فى مدينتى سوس واكبتانا .

وفى العام الرابع عشر بعد الميلاد ، ذكر الجغرافى استرابون فى كتاباته ، ان من بين حاصلات الهند وصناعاتها الملابس القطنية بالزهور المطبوعة وهناك نص لاتينى يرجع إلى القرن الرابع الميلادى نقله جريجورى العظيم فى القرن السادس جاء فيه ان ألوان الصباغة الهندية لاتقارن) :

أما عن الطرق التى اتبعت فى عملية طباعة المنسوجات فى العصور القديمة والوسطى . فلعل الطريقة التى تلت طريقة الرسم باليد هى طريقة استخدام المواد العازلة resist مثل الشمع أو الطفل لتغطية المساحات والزخارف التى لايراد صباغتها بلون معين ، فإذا غمس النسيج فى أحواض الصباغة فإن المواد العازلة تمنع تسرب لون الصباغة إلى المساحات المغطاة بها وقد عرفت مصر هذه الطريقة من الطباعة بواسطة المواد العازلة منذ القرن الخامس للميلاد .

وعرفت الصين الطباعة بطريقة القوالب Block printed منذ عهد بعيد وخاصة مدينة Shoso - in باقليم نارا Nare وان لم يعرف على وجه التحديد تاريخ نشأتها .

وتعتبر الطباعة بالقوالب من أهم طرق الصباغة اليدوية وذلك لسهولتها وقدرتها الكبيرة على الانتاج السريع ، والطباعة بالقالب عبارة عن رسم وحدة زخرفية على القالب الخشبى ثم تحفر هذه الرسوم إما حفرا بارزا .

وفى هذه الحالة يسمى اليابانيون القالب ذا النقوش البارزة بالقالب الإيجابى Positive والقالب ذا النقوش الغائرة بالقالب السلبى Negative ثم يغمس القالب فى مادة الصباغة ويطبع على النسيج فيظهر الرسم ملونا بالصبغة فى حالة القالب الإيجابى وتكون الزخارف بيضاء خالية من الصبغة فى حالة القالب السلبى بينما يصبغ الاطار المحيط بها .

وقد استخدمت جاوة منذ سنة ٤٠٠ م طريقة متطورة فى طباعة المنسوجات بطريقة المواد العازلة ، عرفت هناك باسم الباتيك Batik . وتنقسم هذه الطريقة إلى قسمين الباتيك الشمعى Wa Batik والباتيك المربوط tie and dye .

ويمتاز النسيج المطبوع بهذه الطريقة بتداخل فى الألوان وتعاريق جميلة تحدث عن تسرب مواد الصباغة إلى شقوق المشمع الموجودة على النسيج اثناء عمليات الغمر فى الصباغات وتحتاج هذه العملية إلى عدة أيام لاتمامها . إذ أن الرسوم يجب أن تحدد على وجهى النسيج بواسطة شمع النحل الذى يضعه أهل جاوة فى أوان صغير تعرف باسم Tjanting

ويجب أن يكون الشمع ساخنا سائلا حتى يملأ التصميم الزخرفى ثم يترك النسيج مدة كافية حتى يتم وصول الشمع إلى مسام النسيج ثم يغمر النسيج بعد ذلك فى أحواض بها ماء بارد ويكسر الشمع باليد لإحداث شقوق به ثم يغمر فى حمام الصبغة وهو مبتل فتحدث الأشكال المجزعةالمعروفة الجميلة التى تتميز بها هذه الطريقة . وبعد أن تتم عملية الصباغة يوضع النسيج فى أحواض بها ماء مغلى ويقلب حتى يزول الشمع .

وقد يستعمل فى طريقة الباتيك أختام خشبية بها أشرطة نحاسية تعرف باسم Tjanting Tjop تحفر فيها الوحدات الزخرفية . وقد عرفت المنسوجات المطبوعة بهذه الاختام باسم تيجان Tjappen

أما طريقة الباتيك المربوط . فانها برغم هذه التسمية لاتمت بصلة للباتيك الشمعى ، إذ أنه يستخدم فيها خيوط رفيعة مشمعة تربط بها أجزاء معينة من النسيج بقصد منع تسرب م ـة الصباغة إليها وتركها بيضاء .

وقد حلت هذه الخيوط العازلة محل الياف النخيل ولحاء الخشب المستعملة فى العصور القديمة . وقد اشتهرت مدينة راجيوتانا Rajuptana بطباعة المنسوجات بطريقة الباتيك المربوط ، فقد صنعت منه الزى القومى للسيدات السارى مدينة جرات Yujarat ومدينة سورت Surat وكذا مدينة اوپرا Orisra .

اما عن تاريخ فن طباعة المنسوجات فى ايران . فليس لدينا معلومات مؤكدة أو موثوق بها يمكن الاعتماد عليها او الرجوع اليها فقد ذكر بيكر Buker اعتمادا على ماجاء فى كتاب أن صناعة المنسوجات المطبوعة . ظهرت فى إيران فى عهد محمود الغزنوى ولكنه لم يشر الى أى قطعة أثرية أو يعط دلىلا على ذلك .

أما الأستاذة Phylis فقد أشارت إلى قطعة من الحرير عليها زخارف مطبوعة ترجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر الميلادى أى أنها صنعت فى العصر السلجوقى .

وهذه القطعة موجودة بمتحف دترويت وقوام زخرفتها جامة بيضاوية مدببة تحصر بينها طاووسين متقابلين . ويحيط بهما شريط من الكتابة العربية بالخيط النسخ نصها : (توكلت على الله الذى لاراد لقضائه) كذلك اشارت Phylis الى قطعتين من النسيج المطبوع تحملان اسم الصباغ أميراك (Amerak) كما أنها ذكرت قطعة من الحرير المركب double Fabrico زخارفها مطبوعة ومحصورة فى أشرطة مائلة تشبه نسيج الإيكات Ikat ذى الزخارف المنسوجة أو المطرزة وقد عثر على هذه القطعة فى مقبرة بمدينة الرى .

وبرغم وفرة عدد القطع الأثرية التى تثبت وجود منسوجات مطبوعة فى ايران يرجع تاريخها على

أقل تقدير الى العصر السلجوقى ، إلا أننا لم نعثر على الأدوات التى صنعت بها مثل القوالب والاختام وما اليها .

أما فى القرن السابع عشر والثامن عشر فقد عثرنا على كثير من القوالب التى تعرف الآن فى ايران باسم قلم كار Qualam Kar وأن هذه الصناعة وجدت فى رانت وأصفهان . وان احسن مركز لإنتاجها فى القرن الثامن عشر كان قاشان .

أما عن طريقة صناعة المنسوجات المطبوعة فى ايران فان ماجاء فى كتاب الرحالة فى العصور الوسطى كان متعارضا ففريق يقول ان العناصر الزخرفية كانت مرسومة به بينما يقول فريق آخر انها كانت مطبوعة بالقالب Blach Printed . وبرغم العثور على قوالب للطباعة فى ايران الا انه مما لاشك فيه أن القطع الممتازة كانت مرسومة كما أنه من المحتمل ان تكون الطريقتان قد استعملتا جنبا إلى جنب لأنه يكاد يكون فى حكم المستحيل القطع باستعمال طريقة دون الاخرى الا إذا كانت الزخارف بسيطة ورديئة ، ففى هذه الحالة يرجح استعمال القوالب فى الطباعة

كذلك اختلف الرحالة فى الحكم على القيمة الفنية للمنسوجات المطبوعة فى ايران فالبعض قال إنها كانت ممتازة والبعض الآخر قال إنها كانت رديئة ومتأخرة من منسوجات الهند . على اننا نستطيع أن نستخلص من اقوال الرحالة ان إنتاج إيران من المنسوجات المطبوعة كان كثيرا وفيه الجيد والردئ على السواء .

كما كانت هناك مشكلة عميقة وهى صعوبة التفرقة بين النسيج الهندى ، والنسيج الايرانى المطبوع ، ذلك أن معظم الرسوم الهندية كانت ذات اصول فارسية .

وكانت الهند تحرص على استعمال العناصر الزخرفية والأساليب الفنية التى تلائم أذواق البلاد التى تصدر إليها الهند هذا النوع من المنسوجات وكانت إيران فى المرتبة الأولى بين الدول المستوردة للقطن الهندى المطبوع . ولكن الطريقة المتبعة الآن فى طباعة المنسوجات فى إيران تجمع بين طريقة القالب وبين الرسم بالقلم وهى التى تعرف باسم قلم كار .

وقد أقبل صناع إيران منذ القرن السابع عشر كما يقول شاردن chardin على طباعة المنسوجات بزخارف بارزة ناتجة عن إضافة مسحوق ذهبى أو فضى على الرسوم المنقوشة على النسيج بمادة صمغية .

والطريقة المستعملة فى هذا النوع من الطباعة تؤدى بواسطة قوالب خشبية تغمس فى مادة صمغية أو شمعية ثم يرش المسحوق الذهبى أو الفضى على هذه الزخارف فتبدو بارزة .

وتقول Phylis ان المنسوجات المطبوعة بهذه الطريقة من الحرير التفتاه Tafta والأطلس أو من نسيج الكتان وإن كنا لم نعثر حتى الآن على قطع حريرية مطبوعة بهذه الطريقة وأن كل ماعثر عليه التيل وقد عرف هذا النوع من النسيج فى أوربا باسم برسس Perses

الفصل الثالث

المعـــادن

طريقة الصناعة
التحف المعدنية فى العصر السلجوقى
التحف المعدنية فى إيران فى العصر المغولى والتيمورى
التحف المعدنية فى إيران فى العصر الصفوى
السلاح
الكشكول
صناعة التحف المعدنية فى مصر قبل الإسلام
التحف المعدنية فى مصر فى العصر الفاطمى
التحف المعدنية فى مصر فى العصر الأيوبى والمملوكى
التحف المعدنيه فى المغرب والأندلس

المعـــادن

كانت لإيران شهرة واسعة فى صناعة المعادن فى العصر الساسانى ، وذلك لوفرة مناجم الفضة والنحاس ، والقصدير بها . وجريا على السياسة الحميدة التى استنها العرب منذ فتحهم الدول والأمصار ، وهى تركهم الحرف والصناعات فى أيدى أهلها ، لايتدخلون فيها ، فقد ظلت صناعة المعادن فى إيران والعراق فى أوائل العصر الإسلامى بالطرق والأساليب التى كانت متبعة فى العصر الساسانى . اللهم إلا من بعض كتابات عربية ، تظهر أحيانا وتختفى أخرى .

وقد استمرت الأساليب الساسانية قائمة مدة أربعة قرون لم يطرأ عليها شئ يذكر من حيث الشكل العام للآنية ومن حيث الأسلوب التطبيق . أما عن الاسلوب الزخرفى فقد بدأ يدب الضعف فى الرسوم الحيوانية والنباتية ، أما الرسوم الآدمية فقد أخذت تتلاشى تدريجيا ومن ثم لم يجد علماء الآثار مفرا من أن يطلقوا على التحف المعدنية التى صنعت فى الأربعة القرون الأولى بعد الهجرة اسم ساسانيا متأخرا .

ولعل من أكثر الأوانى التى أقبل على صنعها عمال المعادن ، الأباريق المختلفة الأشكال ، فتارة يكون لها ، مقبض طويل وصنبور ممتد قد يكون على شكل حيوان أو طائر أو رؤوس آدمية . ومما يجدر ملاحظته أن تماثيل الطيور والحيوانات التى تشكل صنبور أو مقابض الحيوانات كانت أصغر حجما وأقل دقة فى معادن العصر الإسلامى من تلك التى صنعت فى العصر الساسانى .

وأود أن أنبه هنا إلى أن العرب قد غنموا الكثير من التحف والذخائر النفيسة عندما قضوا على الدولة الساسانية (سنة ٦٣٦م) واستولوا على عرش كسرى ، وكان من بينها بطبيعة الحال الكثير من التحف والأوانى الذهبية والفضية وكذا البرونزية ، ومن ثم فليس بغريب أن نجد بعض الخلفاء أو أمراء

المسلمين يحتفظون ببعضها فى دورهم وقصورهم ، ولايعنى ذلك بطبيعة الحال أنها صنعت فى العصر الإسلامى .

ومن هذه التحف مجموعة من الأباريق محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ، لعل أهمها ذلك الذى عثر عليه بجهة أبى صير الملق بالفيوم فى أنقاض مقبرة من بداية العصر الإسلامى ، يقال انها مقبرة مروان ابن محمد آخر خلفاء بنى أمية ، الذى قتل سنة ١٣٢ هـ .

وقد أثار هذا الإبريق الجدل بين علماء الآثار ، وإن كان الأمر قد استقر بينهم على ما ذكره الدكتور زره ، من نسبته إلى العصر الأموى على الرغم من أنه لم يؤيد هذا الزعم بأى دليل يمكن الاطمئنان إليه . وقد ذهب الدكتور حسن الباشا فى تأييده لرأى الدكتور زره الى الحد انه فسر صنع صنبور الإبريق على شكل طائر ، إنما يرمز إلى (الديك) كناية عن أذان الفجر . ومع احترامى لهذه الآراء والتكهنات إلا أننى لا أتفق معها ، وذلك لاعتبارات عدة :

أولا :أهمها أن صنبور الابريق عبارة عن تمثال صغير يدخل فى باب فن نحت المعادن وهو من صناعة القرن الخامس أو السادس الميلادى وأستبعد نسبته إلى القرن السابع الميلادى وذلك لأن صناعة المعادن كانت قد بلغت أوج عظمتها فى الدولة الساسانية فى القرن الخامس وبدأت تتدهور فى القرن السابع عندما اضمحلت الدولة سياسيا واقتصاديا .

ثانيا :ان تمثال الطائر يعنى رمزا دينيا هاما عند الساسان ، ذلك أن الطائر الناشر جناحيه انما يرمز الى الاله (انهايت) وهو إله القمر عندهم ، وكثيرا مانصادفه على آثارهم المعمارية والفنية الأخرى .

هذا بالإضافة إلى أننا لم نعثر أو نسمع بأن المسلمين قد اتخذوا تماثيل طيور أو غيرها كناية عن الأذان أو غيره من شعائر الدين الإسلامى ، وخاصة فى فجر الاسلام الذى ابتعد بعدا كبيرا عن الصور والتماثيل للكائنات الحية .

ثالثا :أننا لم نعثر حتى الآن على صناعة تماثيل فى أى مادة بل ولارسوم حيوانية أو آدمية ترجع إلى ماقبل القرن الثالث الهجرى اللهم إلا تلك الرسوم الموجودة على الفخار الشعبى الايرانى المزخرف بطريقة الإضافة والملاحظ فيه ركاكة الرسوم والزخارف وقد سبق أن أشرنا إليه فى باب الخزف .

طـــريقـــة الصّـــنـاعـــة

لقد استعمل صناع المعادن فى إيران عدة طرق صناعية فى زخرفة الأوانى المعدنية . وفى تشكيلها منذ العصر الساسانى . وظلوا يمارسونها فى سلسلة متصلة حتى العصر الحديث لم يغيروا فيها شيئا اللهم إلا فى أنواع الزخارف وأسلوبها وفى بعض الأحيان فى شكل الأوانى .

وكانت طرق الصناعة مختلفة ومعقدة ، مما يدل على أن ادواتهم كانت كثيرة ومتنوعة ، كما يثبت تمرسهم فى علم الكيمياء وفهمهم التام لخواص المعادن والفلزات .

وكانت الزخارف تدق على المعدن وهو مايزال صفائح ثم تشكل بعد ذلك الأوانى من تلك الصفائح . وتعتبر طريقة الزخرفة بالضغط أو الدق ، من أقدم وأبسط الطرق التى استعملها صناع المعادن فى إيران ، ثم انتشرت بعد ذلك فى العالم الإسلامى .

وكانت طريقة الضغط تتم على مراحل عدة تبدأ أولا بقطع الصفائح المعدنية حسب الحاجة ، أو حسب شكل الآنية المراد صنعها ، ثم توضع الصفيحة على قالب خشبى حفرت عليه الزخارف المطلوبة حفرا بارزا أو غائرا حسب الحاجة ثم يدق أو يضغط ضغطا شديدا على الصفيحة حتى تأخذ شكل الزخارف المحفورة على القالب الخشبى .

فاذا انتهت عملية الدق أو الضغط ، ترفع الصفيحة ثم يحز حول الزخارف لكى تبدو واضحة ، كما تحز التفاصيل الدقيقة التى يصعب حفرها فى القالب الخشبى . وبعد ذلك تملأ الشقوق الناتجة بطريقة الحز ، بمادة سوداء تعرف بالنيلو لكى تحدد معالم الزخرفة .

والمعادن التى تزخرف بطريقة الضغط تكون عادة لينة طيعة حتى يسهل تشكيلها على القالب ، وهى عادة من الفضة أو الذهب .

أما المعادن الصلبة التى يراد زخرفتها برسوم دقيقة ومعقدة ، فقد كان يستعمل فى صنعها طريقة الحفر ، وفى هذه الحالة توضع الصفائح بعد تشكيلها تشكيلا أوليا ، حسب شكل الآنية المراد صنعها ، على مادة مثل القار ، لتثبيتها وبعد ذلك تبدأ عملية الحفر . وبعد الانتهاء من الحفر تملأ الحفر بمادة المينا الباردة .

وقد كانت طريقة استعمال المينا الباردة ، معروفة ومنتشرة قديما فى الشرق وفى روما ، كما يقال أنها وجدت أيضا فى عهد الهجرات الأولى واستمرت حتى العصور الوسطى . ومن الغريب أن مجموعات كبيرة من المعادن المزخرفة بطريقة المينا الباردة ، قد وجدت فى جنوب روسيا وينسبها معظم علماء

الفنون الى العصر القوطى علما بأن بعضها يحتوى على كتابات باللغة البهلوية باسم (أزد شير) واسم خسرو .

وكان البرنز أنسب المعادن لعملية الحفر العميق ، وذلك لصلابته المناسبة لهذه العملية . وكان البرنز ذا قيمة كبيرة فى العصر الساسانى اذ كانت الأوانى البرنزية تصنع لطبقةالخاصة ، أما الحديد والصلب فكان يصنع منهما الأوانى الشعبية . كما كانت الأوانى البرنزية هى المسموح بتصديرها الى الجهات ذات الطابع الشرق فقط .

على أن مايسترعى النظر حقا ، أن نجد معظم الأوانى البرنزية ذات الأسلوب الساسانى قد صنعت بعد سقوط الدولة الساسانية ولكنها ظلت محتفظة بكل مميزات الفن الساسانى للمعادن . كما أنها كانت قريبة الشبه جدا فى أسلوبها الصناعى والزخرفى من الأوانى الفضية .

أما طريقة التكفيت فقد عرفها الايرانيون منذ العصر الساسانى على أقل تقدير ، فقد كفتوا البرنز بالنحاس الأحمر والأصفر ، كما كفتوا الذهب بالفضة والذهب ، والتكفيت كلمة فارسية بمعنى دق ، أما من الناحية الصناعية فتعنى حفر رسوم وزخارف على سطوح المعادن المراد زخرفتها حفرا عميقا وعريضا . ثم تملأ الحفر المؤلفة للرسوم والزخارف المطلوبة بمعدن آخر يكون عادة . أغلى من المادة الأصلية ومختلفا فى اللون يعطى الفائدة المطلوبة وهى اظهار الرسوم والزخارف بلون مخالف للون المعدن المشكل منه الآنية .

ومن الثابت أن المصريين القدماء قد عرفوا طريقة التكفيت ، كما تدل على ذلك آثارهم الباقية ، والتى أشهرها قناع توت عنخ آمون ، الذى يحتوى على زخارف متعددة بالمينا المتعددة الألوان ، وهى نوع من التكفيت . كما يحتوى على زخارف مكفتة بالذهب ذى اللون الوردى على أرضية الذهب ذى اللون الأصفر .

كما أنه من الثابت أن الساسان قد استعملوا طريقة التكفيت والمينا فى صناعة المعادن ، فهناك صينية فضية مكفتة بالذهب والمينا وترجع الى الغصر الساسانى .

ويرى كثير من علماء الآثار أن أول من استخدم مادة المينا فى زخرفة المعادن هم البيزنطيون ، وقليل منهم من قال أنها أخذت عن الشرق ، ولكنه بات من المؤكد الآن ، بعد الاكتشافات الحديثة ، أن هذه الطريقة قد عرفها قدماء المصريين ، كما عرفها الفرس منذ أقدم العصور وأنها انتقلت الى الغرب فى عصر الدولة الساسانية .

وطريقة صناعة المينا تشبه الى حد كبير صناعة التكفيت . غير أن التكفيت هو زخرفة المعدن الأصلى بمعدن اخر اقيم منه ومختلف عنه فى اللون . وهناك طريقتان للزخرفة بالمينا ، الأولى وهى المينا

ذات الفصوص وتتم هذه العملية بصب المينا . وهى عبارة عن مزيج مكون من مادة زجاجية مع أكاسيد موضوعة فى حواجز معدنية رقيقة تلتصق على المعدن فى مكان الزخرفة وفى هذه الحالة تبدو الأوانى المعدنية وكأنها مرصعة بالأحجار الكريمة .

والطريقة الثانية هى طريقة الحفر . وتتم هذه الطريقة بوضع المينا فى التجاويف التى تكون قد سبق حفرها مكان الزخرفة ، وبعد ذلك توضع التحفة فى النار حتى تثبت المينا فى الحفر كما تكتسب بريقا زجاجيا .

والطريقة الأخيرة فى الزخرفة بالمينا هى التى انتشرت فى العالم الإسلامى وخاصة فى العصر الصفوى وفى العصر المغولى فى الهند .

معادن العصر السلجوقى

تعتبر معادن العصر السلجوقى ، بداية لتاريخ التحف المعدنية الاسلامية ، فقد انقضت أربعة قرون كانت صناعة المعادن فيها عالة على الفن الساسانى ، ومن ثم فلم يجد علماء الآثار بدا من أن يطلقوا عليها اسم (ساسانى متأخر) . وهكذا نرى أن السلاجقة هم الذين أعطوا لصناعة المعادن شخصيتها الاسلامية التى كانت تبحث عنها مدة أربعة قرون ، ومن ثم فقد وجدت لزاما على أن أذكر فى إيجاز شديد ، شيئا عن تاريخ السلاجقة الذين طبعوا الحضارة والسياسة والفنون فى مشرق العالم الإسلامى وآسيا الصغرى وشمال سوريا بطابعهم الخاص مدة قرنين ونصف من الزمان .

ففى أواخر القرن الرابع الهجرى ، العاشر الميلادى ، أخذ التاريخ يردد اسم السلاجقة ، وهم فى الأصل قبائل تركية عرفوا باسم « الغز » أخذت تهاجر من أقصى التركستان تحت ضغط ظروف قاهرة ، فيممت وجهها شطر الغرب ، واتخذوا الهضاب المحيطة بنهرى سيحون وجيحون وكانت منازل طائفة الأتراك المسلمين تسمى « القرلق » .

وقد أطلق على هذه القبائل التركية اسم السلاجقة ، نسبة الى رئيسها سلجوق بن دقاق ، الذى تولى زعامتها وجمع شملها وقادها الى تلك المنازل (٣٧٥ هـ / ٩٨٥ م) . ولما كانت منازل السلاجقة فى ذلك الوقت تجاور ممتلكات السامانيين والخانيين والغزنويين ، وهم دولة سنية المذهب فقد اعتنق السلاجقة الاسلام ، وتعصبوا للمذهب السنى .

وأخذ نفوذ السلاجقة ينمو نموا مطّردا حتى أصبحوا أعظم قوة فى خراسان واستطاعت القضاء على الدولة الغزنوية وتكوين دولة لهم تحت قيادة « طغرك بك » الذى اتخذ نيسابور قاعدة له (٤٢٩ هـ / ١٠٣٧ م) . ولم يمض وقت طويل حتى وصل طغرك بك إلى بغداد واعترف به الخليفة القائم بأمر الله وأمر أن يذكر اسم طغرك بك فى خطبة الجمعة (٤٤٧ هـ / ١٠٥٥ م) ، بعد أن سقط اسم الملك الرحيم من الخطبة وبذلك أسدل الستار على دولة بنى بوية المسيطرة على بغداد ، وحلت محلها دولة السلاجقة .

وهكذا نرى أن طغرل بك هو المؤسس الحقيقى لدولة السلاجقة فى ايران والعراق ، واستطاع خلفاؤه أن يقيموا على هذا الاساس بناء شامخا ومجدا عظيما أخذ يمتد حتى وصل غربا الى حدود الروم والبحر المتوسط ، وشرقا الى الهند والصين .

وكان مؤسس دولة السلاجقة طغرل بك مسلما ، يحب أهل السنة ويحترم أئمة الدين احتراما شديدا ، ويميل إلى المتصوفة ، ويجل شيوخهم . فانتشر التصوف فى عصرهم وظفرت الصوفية باحترام

الناس والحكام فارتفع شأن رجالها وعظم تأثيرها فى المجتمع الاسلامى فى عصرهم .

وأود قبل أن أتناول أثر السلاجقة على الحضارة والفنون الاسلامية بالبحث والدراسة ، أن أذكر فى إيجاز حضارة السلاجقة وفنونهم التى أتوا بها من منازلهم الأولى ، قبل أن تطا أقدامهم أرض إيران والعراق . فمن المعروف أن السلاجقة عاشوا حياة تغلب عليها سمات البداوة ، من ميل إلى التنقل والارتحال طلبا للرزق ، وسعيا وراء الكلأ والمرعى ، فكانت جذور الحياة القبلية راسخة فى أعماق نفوسهم ، مما أثر فى دولتهم وفى حضارتهم ومستقبلهم أيما تأثير .

وكان من الطبيعى أن يلجأ سلاطين السلاجقة الأوائل ، وهم غير مثقفين كما هو معروف ، الى استخدام عدد كبير من الموظفين لاستعمالهم فى المهام المختلفة . ومن ثم برزت طبقة الموظفين من الفرس والعرب ، وازداد بعضهم وخاصة طبقة الوزراء والحجاب . وقد استطاع هؤلاء ان يلعبوا دورا بارزا فى كثير من مناحى الحياة السياسية والاجتماعية والفنية فى العصر السلجوقى ، بل انهم استطاعوا أحيانا ان يسيطروا على سلاطين السلاجقة ويوجهونهم وفق ارادتهم .

ولما كانت إيران والعراق خاضعتين للسلاجقة فى القرن الخامس ، كما أن معظم أنحائهما كان يدين بالمذهب السنى ، الذى كان يتعصب له السلاجقة فقد أدى هذا الى ازدياد صلة ايران بالعراق وبالخلافة العباسية .

وظلت هذه الصلة قوية فى اثناء حكم السلاجقة مما كان له أقوى الأثر وأبعده فى أختلاط الإيرانيين بالعراقيين ، وأمتزاج حضارة البلدين ، فأصبحا يمثلان معا صورة واضحة صادقة للحضارة الاسلامية فى العصر السلجوقى الذى امتد من القرن الخامس حتى القرن السابع الهجرى .

وهكذا نستطيع القول بأنه اذا كان الاتراك الذين أكثر من استخدامهم الخليفة المعتصم بالله فى بلاطه وجيشه فى القرن الثالث الهجرى والذين نشأوا وتربوا فى أحضان المجتمع الاسلامى ، لم يكن لهم تأثير يذكر فى الحضارة أو المجتمع الاسلامى ، إلا أن الاتراك الذين وصلوا الى مراكز الحكم فى القرن الخامس الهجرى فى ايران والعراق ، ونعنى بهم السلاجقة ، قد أثروا تأثيرا عميقا فى الحضارة والمجتمع الإسلامى . بل إن بعض الكتاب المحدثين من علماء الآثار ذهب إلى أبعد من ذلك فقال ، أن حضارة السلاجقة وفنونهم ، هى الدعامة الأولى التى قام عليها الفن العثمانى فى القرن التاسع الهجرى .

والذى أود أن اوضحه هنا ، أنه برغم أن السلاجقة لم يأتوا بحضارة أو فن من موطنهم الأصلى ، اذ أنهم كانوا أقواما رحل أقول برغم هذا إلا أن أثرهم على الحضارة والفنون الاسلامية كان كبيرا وعميقا ذلك لأن تعصبهم لأهل السنة ، وحرصهم على آداء الفرائض والتقرب من أئمة الدين ، قد ساعد على ازدياد صلة ايران بالخلافة العباسية ، وظلت هذه الصلة قوية أثناء حكم السلاجقة لها ، مما كان له أبعد الأثر فى اختلاط الايرانيين بالعراقيين وامتزاج حضارة كل من البلدين بالأخرى ، فأصبحا

يمثلان معا فى العصر العباسى الثانى ، صورة واضحة المعالم للحضارة الاسلامية بعد أن كانت كل منهما تكاد تكون منفصلة عن الأخرى .

ولعل من أقوى الأسباب وأبرزها التى أدت الى ذلك الامتزاج القوى بين الحضارتين الايرانية والعربية فى العصر السلجوقى ، هو العامل الدينى فقد كان لمذهب المعتزلة الذى ازدهر فى عصر الخليفة المأمون والذى تطور تطوراً خطيراً فى العصر العباسى الثانى ، أقوى الأسباب التى أدت الى تعصب السلاجقة للمذهب السنى .

وقد أدى هذا التعصب بدوره الى صبغ كل نواحى الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية بالصبغة السنية فى كل الجهات التى خضعت للسلاجقة ، ومن ثم فقد أخذ مذهب المعتزلة فى الضعف فى نهاية القرن الرابع الهجرى بفضل أئمة الدين وعلى رأسهم ابو الحسن الأشعرى الذى حمل على آراء المعتزلة وحاربهم حربا شعواء ووافق أهل السنة فى كثير مما ذهبوا إليه .

كما جاء الغزالى وصرع المعتزلة وأعاد لإيمان السلف ، منزلته العالية ، فبقى بعده تراث أهل السنة . وهكذا وجد الماوردى وأمثاله من أئمة السنة ، الجو مهيأ أمامهم لنشر المذهب السنى ، نقيا بعد أن أزالوا عنه ماقد شابه من آراء المعتزلة .

وقد امتاز الطراز السلجوقى بضخامة العمائر واتساعها ومظهرها القوى ، كما امتاز ايضا باستخدام الزخارف ولاسيما فى واجهات العمائر . على أنه يبدوا أن الأساليب التى مهدت للطراز السلجوقى ، قد قامت فى بلاط محمود الغزنوى (وهم الذين احتك بهم السلاجقة) ثم امتدت منها الى ايران ، ومن ثم يمكن اعتبار الفنون التى سبقت الفن السلجوقى ، مرحلة انتقال بين الفن الساسانى والفن السلجوقى .

ولم يقتصر تأثير الفن السلجوقى بآثار العرب والساسان فحسب ، بل ان فنون الشرق الاقصى قد اتخذت طريقها إلى الفن السلجوقى وأثرت فيه ، وخاصة بالنسبة للحيوانات الخرافية كالتنين . ومن أجمل الأمثلة لذلك لوح من الرخام يمكن نسبته الى بلاد الجزيرة فى القرن السابع الهجرى ، محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة . وقوام الزخرفة رسم تنينين متقابلين فغر كل منهما فاه ، فبدت أنيابه الحادة ولسانه المشقوق بينما التف ذيل كلاهما حول الآخر وفوق التنينين شريط به كتابة بالخط الثلث نصها. (السلطان المعظم) .

ولما كانت التحف المعدنية أكثر الفنون وضوحا فى العصر السلجوقى والتى سبق القول بأن ملامحها الاسلامية لم تظهر إلا فى عهدهم ، لذلك فقد رأيت أن أبحث عن أصل العلة لأتبين السبب ، وأقيم صرح هذا النوع من الفنون الاسلامية الهامة على اساس متين .

ولما كانت صناعة المعادن ترتبط ارتباطا وثيقا بمعدنى الذهب والفضة التى تقوم عليهما الحالة النقدية فى البلاد ومن ثم فهى تدخل كذلك فى باب الزكاة ، فقد رأيت وجوب الرجوع إلى أقوال

الفقهاء فى هذا الشأن ، فقد جاء فى أقوال أئمة المذهب السنى أن الزكاة تجب فى الأموال المرصدة للنماء ، إما بأنفسها أو بالعمل فيها . ثم قسم الفقهاء الزكاة إلى صنفين فهم يقولون والأموال المزكاة حزبان ظاهرة ، وباطنة فالظاهر مالا يمكن إخفاؤه كالزرع والثمار والمواشى . والباطنة ما أمكن اخفاؤه من الذهب والفضة وعروض التجارة .

ويفسر الفقهاء كيف يتم لولى الأمر التصرف فى الأموال الباطنة أى الذهب والفضة فيقول الماوردى : وليس لوالى الصدقات نظر فى زكاة الباطن . وأربابه أحق باخراج زكاته منه . أما عن شرط من تجب عليه الزكاة فيوضحها فيقول : والشروط المعتبرة فى هذه الولاية ان يكون حرا مسلما عادلا عالما بأحكام الزكاة .

والذى يهمنا من أمر الزكاة فى هذا المجال . أى بالنسبة للفن . هو الأموال الباطنة أى الذهب والفضة . فقد فصل الماوردى مقدار مايجب أن يدفع عنه وقيمة المدفوع فقال : الذهب والفضة من الأموال الباطنة وزكاتهما ربع العشر ، ونصاب الفضة مائتا درهم بوزن الاسلام خمسة دراهم . هو ربع عشرها واذا نقصت عن مائتين لازكاة فيها .

ويقول أبو حنيفة ولازكاة فيما زاد على مائتين حتى يبلغ أربعين درهما فيجب فيها درهم سادس والورق والنقار سواء .

وأما الذهب فنصابه عشرون مثقالا بمثاقيل الإسلام . يجب فيه ربع عشره وهو نصف مثقال ، ويستوى فيه خالصه ومطبوعة . واذا اتخذ من الفضة والذهب حليا مباحا سقطت زكاته وذلك فى قول الشافعى ومالك ، ووجبت فى قول أبى حنيفة . أما اذا اتخذ منهما ماخطر من الحلى والأوانى وجبت زكاته فى قول الجميع .

نتبين من الأحكام السابقة بأنه لازكاة على الفضة المسكوكة اذا قلت عن مائتى درهم كما تسقط الزكاة عن الفضة والذهب المستعملين حليا وتجب على المتخذين أوانى . وتهربا من دفع زكاة الذهب والفضة فقد لجأ المسلمون فى العصر السلجوقى ، عصر التسامح الدينى ، واستخدام الرخص المتاحة فى المذاهب السنية الأربعة دون تعصب أو تزمت ، الى تطوير صناعة الحلى من معدنى الذهب والفضة ، كما أنهم قسموا ثرواتهم الفضية على جواريهم بحيث لايزيد ماتحصل عليه الجارية عن مائتى درهم .

فلا شك فى أن الجوارى اللاتى امتلأت بهن قصور العباسيين والسلاجقة ، كن من العوامل الهامة التى ساعدت على العناية بالحلى والجواهر والأكثار منها . فقد كن يمثلن طبقة هامة فى المجتمع الإسلامى فى العصر السلجوقى ، وكان ظاهر الأمر بالنسبة للأمير أو صاحب الجوارى من الاكثار من اقتناء الحلى ، هو تجميلهن بالحلى الفضى والذهبى ، أما ما خفى فهو الهروب من دفع الزكاة لأن الأمة وماتملك ملكان لصاحبها . كما كان صاحب الجوارى يوزع عليهن الدراهم بحيث لاتزيد ماتحصل عليه كل واحدة منهن على مائتى درهم فى معظم الحالات .

أما عن صناعة الحلى فى العصر السلجوقى ، فمن المعروف أن الذهب والفضة قد استخدما فى صناعة أنواع شتى من الحلى كالاقراط والأساور والقلائد والخواتم المختلفة . وكان العرب يطلقون على بعض الحلى أسماء تمثل آلات الحرب ومعداته ، فمن أنواع الأقراط (الترس) المشابهة للترس الذى يلبس فى الحروب وكذلك حلق « الخنجر » على هيئة قبضة الخنجر وحلق « مشرف » إلى غير ذلك من الأشكال والأسماء .

أما حلى العصر السلجوقى فقد امتازت بأشكالها التى تحتوى رسوما على هيئة الحيوانات أو الطيور أو الصور الآدمية .

ومن الأساليب الزخرفية التى شاع استعمالها فى تزيين الحلى فى العصر السلجوقى المينا ، وهى عبارة عن مادة زجاجية نصف شفافة تتكون من أكاسيد معدنية تذاب فى سوائل وأحماض خاصة ، وتستخدم فى زخرفة المعادن كالذهب والفضة والنحاس .

فنستطيع مثلا أن نحصل بأكسيد القصدير على المينا البيضاء ، وبأكسيد الكوبالت على المينا الزرقاء ، وبأكسيد النحاس على المينا الخضراء .

وزخرفة الحلى بالمينا تكون على طريقتين مينا ذات فصوص ، وفيها تصب المينا فى حواجز رقيقة ذهبية تلصق على المعدن . والثانية طريقة الحفر وفيها توضع المينا فى تجاويف حفرت خصيصا لها على صفحة الحلية المراد زخرفتها ثم يحرق الحلى فى النار فتثبت المينا .

وبرغم إفتاء الفقهاء واصحاب المذاهب ، بعدم جواز الزكاة على الذهب والفضة المصنوعة حليا ، الا أن خلفاء الدولة وسلاطين السلاجقة حرصوا على الحفاظ على حقوق الناس واموالهم فانشأوا دار العيار لمراقبة تجارة الحلى . فقد جاء فى كتب الحسبة مانصه : «الا يبيعوا اوانى الذهب والفضة والحلى المصنوعة الا بغير جنسها ليحل فيها التفاصل وان باعها (الصانع) بجنسها حرم فيها التفاصل والنسا والتفرق قبل القبض » .

اما عن التحف المعدنية كما جاءت فى حكم المذاهب : ان المعادن من الاموال الظاهرة وفى قدر المأخوذ من زكاته ثلاثة اقاويل ، أحدها ربع العشر كالمقتنى من الذهب والفضة ، والقول الثانى الخمس كالركاز والقول الثالث ان كثرت مؤنته فضية ربع العشر وان قلت مؤنته فضية الخمس .

يفهم من الاحكام السابقة ، ان المعادن حكمها فى دفع الزكاة حكم الذهب والفضة ، وان صياغتها واستخدام معدنى الذهب والفضة فى صناعتها مما يقلل من قيمة الزكاة الواجبة على تلك المعادن فى حالة عدم صياغتها .

والواقع ان صناع المعادن قد استفادوا من هذه الاحكام فى العصر السلجوقى فائدة كبيرة ، فقد

كان هذا العصر فاتحة نهضة جديدة فى صناعة التحف المعدنية ، تجلت فى الاساليب الفنية التطبيقية والموضوعات الزخرفية التى تجلت فيها بوضوح الرسوم الحيوانية والآدمية ، التى لم تكن موجودة من قبل ، هذا بالإضافة الى الزخارف النباتية والهندسية .

وقد اجمع المؤرخون والرحالة على اشتهار مدينة الموصل فى العصر السلجوقى بصناعة التحف المعدنية ، اذ يقول ابن عباس الرحالة المغربى فى رحلته الى الجزيرة والعراق والموصل (٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م) ان مدينة الموصل كانت فيها صنايع جمة لاسيما أوانى النحاس المطعم التى كان يحمل فنها الى الملوك . ويقول ابن كثير من حوادث (٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م) ان بدر الدين لؤلؤ يبعث فى كل سنة الى مشهد الامام على بالنجف قنديلا ذهبيا زنته الف دينار .

ولعل من أهم العوامل التى ساعدت على قيام هذه الصناعة فى كل من العراق وسوريا ، هو مناجم النحاس الغنية الموجودة فى منطقة الخابور وارغانة . اضف الى ذلك تشجيع رجال الدولة لهذه الصناعة والقائمين عليها ، وذلك باقتنائهم الكثير مما يصنع منها .

وكانت التحف المعدنية فى العصر السلجوقى تحتل مركز الصدارة فى العمائر الدينية والمدنية على حد سواء ، فهناك قناديل وتنانير وشماعد المساجد والمدارس وأبوابها المصفحة بالبرنز المكفت بالذهب والفضة . وفى القصور المناضد والموائد والثريات والاطباق والاباريق والكؤوس والطسوت والدكك وما إليها .

ومن أقدم التحف المعدنية المؤرخة (٦١٧ هـ / ١٢٢٠ م) وعليها امضاء صانعها نقش اسماعيل ابن ورد الموصلى . كما عثر على مجموعة من التحف المعدنية الجميلة عليها اسم احمد الذكى النقاش الموصلى ، لعل اهمها الابريق الذى يحمل تاريخ صنعه (٦٢٠ هـ / ١٢٢٣ م) واسم صانعه (عمل احمد زكى النقاش الموصلى سنة عشرين وستمائة والعز لصاحبه) هذا وهناك قائمة كبيرة من أسماء الصناع العراقيين الذين نقشوا اسماءهم على التحف المعدنية التى ترجع الى العصر السلجوقى .

ومما يدل على أن فقهاء الدين لم يجدوا حرجا فى استخدام الاوانى المعدنية المكفتة ، القصة التى ساقها سبط ابن الجوزى قال : لقد حكى لى المجد فى حران ٦١٣ هـ قال ، رايت بين يدى القاضى علاء الدين الكردى ، قاضى قضاة الاشراف ، دواة كانت لى اخذت منى فى المصادرة وهى مكفتة بالذهب والفضة فقلت انت قاضى المسلمين وتدعى الورع كيف تستحل أن تكتب فى دواة غصب وهى «مكفتة بالذهب» .

ولعل من أهم التحف التى برز فيها الاسلوب السلجوقى فى صناعة المعادن ، مجموعة من التحف البرنزية ذوات الزخارف البارزة . أما زخارفها فقوامها فروع نباتية وجدائل ورسوم هندسية ، ويحيط بها شريط من الكتابة الكوفية على أرضية مورقة . وقد تحتوى هذه التحف على رسوم آدمية أو حيوانية مرسومة باسلوب مدرسة التصوير السلجوقية .

ومن هذه التحف مجموعة من المرايا ، ومن المعروف أن المرايا فى العصور القديمة كانت تصنع من المعدن المصقول اللامع ، ولاسيما البرنز أو النحاس أو الفضة ، اذ أن المرايا الزجاجية لم يذع استعمالها قبل العصر الرومانى وخاصة فى مدينة صيدا . إلا أن المرايا الزجاجية اختفت تماما فى العصور الوسطى ، وحلت محلها المرايا المعدنية صناعة العالم الاسلامى ، ثم عادت للظهور مرة أخرى على يدى صناع مدينة البندقية فى القرن الثالث عشر الميلادى .

ومما يستحق النظر ان الكثير من المرايا المعدنية قد سجل عليها تاريخ صناعتها ، وبعض منها رسمت عليه الدائرة الفلكية والابراج السماوية ، فقد كان الاعتقاد السائد فى العصور الوسطى ان الانسان يرى فى أحد وجهيها وجهه المادى ومن الوجه الآخر يرى طالعه من حساب النجم واستطلاع الابراج قبل أن يقدم على عمل تلك الساعة او ذلك اليوم .

ففى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، مرآة عليها كتابة نصها : بسم الله الرحمن الرحيم عملت هذه المرآة المباركة فى طالع سعيد مبارك وهى إن شاء الله تنفع للوقه وللمطلقة وسائر الاوضاع والآلام تبرأ باذن الله تعالى ، ذلك فى شهور سنة ثمان وأربعين وخمسمائة الحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما كثيرا . عمل فى مرور الشمس ببرج الحمل سبع معادن .

« كما يوجد بالمتحف الاسلامى كذلك مرآة اخرى عليها رسوم حيوانات ترمز الى الابراج السماوية فضلا عن كتابات سحرية وكتابات قرآنية وتنتهى بهذه العبارة « هذه الاسماء منقوشة فى طالع سعيد فى سنة خمس وسبعين وستمائة » .

ومن أهم التحف المعدنية التى تبين بوضوح مرحلة الانتقال من الاسلوب الساسانى المتأخر إلى الاسلوب السلجوقى الواضح ، مجموعة من الصوانى الفضية والنحاسية وقوام زخرفتها أشرطة من الكتابات الكوفية على أرضية مورقة ، اما الزخارف الحيوانية فقد أصبحت موضوعا ثانويا ، وفى نفس الوقت رسمت باسلوب مدرسة التصوير السلجوقية المعاصرة .

ومن أهم الامثلة لذلك صينية مصنوعة من الفضة صنعت فى ايران لتقدم الى السلطان الب أرسلان السلجوقى كتب عليها « السلطان عضد الدين تقديمها للحضرة الاجل السلطان المعظم الب ارسلان ادام الله ملكه امرت به ملكة الزمان قبله أهل العصمة ، صنعه القاشانى فى تسع وخمسين وأربعمائة » .

ومن التحف المعدنية فى العصر السلجوقى ، مجموعة من المباخر بعضها على شكل اعمدة ذات تيجان رومانية مخرمة ، وبعضها على شكل حيوانات . وهناك مجموعة كبيرة من التحف المعدنية مثل العلب او الشماعد تحتوى على تماثيل صغيرة على شكل حيوانات صغيرة او تماثيل آدمية ، الا أن هذه التماثيل مرسومة بالاسلوب السلجوقى الذى صادفناه فى التماثيل الخزفية المجوفة .

ومما يجدر ملاحظته ان معظم التحف المعدنية التى صنعت فى ايران فى القرن الخامس والسادس ، وبداية القرن السابع الهجرى ، كانت من البرنز وليس من النحاس الاصفر . اما التحف التى صنعت فى الموصل فقد كانت من النحاس الاصفر .

وأحب أن أشير إلى انه قد وجد فى العصر السلجوقى اسلوبان متميزان فى صناعة المعادن ، الاسلوب الايرانى ، والاسلوب العراقى المتمثل فى الموصل . حقيقة انهما قد اشتركا فى الطابع العام وهو الطابع الاسلامى ، ولكنهما اختلفا من حيث التفاصيل التى تقتضيها الصناعة المحلية والطابع الاقليمى .

فقد امتاز الاسلوب الايرانى وخاصة فى المعادن المكفتة ، ان تحتوى الى جانب الرسوم الآدمية والحيوانية والمناظر التصويرية المشابهة لمدرسة التصوير المعاصرة ، على أشرطة من الكتابات بعضها بالخط الكوفى والأخرى بالخط النسخى وتنتهى ، هامات الحروف وسيقانها برؤوس أشخاص أو حيوانات أو بصور آدمية كاملة ، وهذه الظاهرة نجدها عادة فى التحف المعدنية السلجوقية المنسوبة إلى إقليم خراسان وهراة على وجه الخصوص .

ومن أحسن الأمثلة لذلك اناء من البرنز محفوظ بمتحف الهرميتاج بلننجراد ، كتب عليه مكان صناعته وتاريخه واسم صانعه ، هذا نصها : «بتاريخ شهر المحرم سنة تسع وخمسين وخمسمائة فرمودق اين خدمت (عبارة فارسية تعنى فى العربية ، أمر بعمل هذا) عبد الرحمن بن عبد الله الرشيدى ضرب محمد بن عبد الواحد ، عمل حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة ، لصاحبه خواجة اجل ركن الدين فخر التجار امين المسلمين زين الحاج والحرومين رشيد الدين عزيزى بن ابو الحسين الزنجانى دام عزه » .

على أن الاسلوب الايرانى لم يقتصر على الزخارف والكتابات فحسب بل شمل كذلك شكل الاوانى نفسها ، من آنية وطسوت وقينينات لماء الورد وللشراب عامة ، وشماعد ذات تسعة أضلاع ومناطق متعددة وشماعد ذات رسوم قالبية وتماثيل صغيرة .

أما الاسلوب الثانى لصناعة المعادن فى العصر السلجوقى . وتعنى به أسلوب الموصل ، فليس من شك أن مدينة الموصل كانت لها شهرة عظيمة فى صناعة المعادن منذ العصر الساسانى ، وقد آلت إليها فى العصر الإسلامى زعامة المنطقة فى هذه الصناعة ، بعد أن اندثرت آشور ونينوى والحضر التى كانت جميعها مراكز هامة لصناعة المعادن .

وقد أشار الكتاب والرحالة فى العصور الوسطى الى شهرة الموصل فى صناعة المعادن فقد قال ابن سعيد الرحالة المغربى الذى زارها سنة ٦٤٨ هـ «ان مدينة الموصل كانت فيها صنايع جمة ولاسيما أوانى النحاس المطعم (يعنى المكفت التى كان يحمل منها الى الملوك . ويقول ابن كثير فى حوادث سنة ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م إن بدر الدين لؤلؤ كان يبعث فى كل سنة الى مشهد الامام على ، قنديلا ذهبا

زنته ألف دينار . وقد ظلت الموصل فى طليعة المدن المنتجة للتحف المعدنية طوال العصر السلجوقى ، فلما سقطت فى يد المغول سنة ٦٦٠ هـ / ١٢٢٢ م ، هاجر صناع المعادن الى آسيا الصغرى ودمشق والقاهرة حيث واصلوا جهودهم ونشاطهم .

ولقد امتازت الموصل فى زخرفة تحفها المعدنية بطريقة التكفيت بأسلوب معين كادت تنفرد به ، ذلك أن الرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية تقوم على أرضية من خطوط منكسرة ومتداخل بعضها فى بعض بحيث تؤلف أشكالا متعامدة أو على شكل قائم ممتد يعلوه خط مستقيم كما يمتاز الأسلوب الموصلى باستعمال الفضة فى التكفيت ولم يستعملوا النحاس الاحمر بل استعملوا الذهب بدلا منه .

ومن اجمل القطع المعدنية التى يتمثل فيها الاسلوب الموصلى فى العصر السلجوقى ، ابريق من النحاس المكفت بالفضة ويحتوى على كتابة مؤرخة (٦٢٩ هـ / ١٢٣٢ م) نصها «نقش شجاع بن منعه الموصلى فى شهر الله المبارك شهر رجب فى سنة تسع وعشرين وستمائة بالموصل» .

وهناك قطعة معدنية لها قيمة تاريخية هامة فضلا عن دقة صنعتها ، وهى صينية نحاسية عليها اسم السلطان بدر الدين لؤلؤ أتابك سوريا وبلاد الجزيرة منذ سنة ٦٣١ / ٦٥٧ هـ (سنة ١٢٣٣ / ١٢٥٩ م) الذى يعتبر بحق راعى الفنون الجميلة فى عصره . وقوام زخرفة هذه الصينية أشرطة عريضة تحيط بها وتضم بينها دوائر عددها اثنتا عشرة دائرة تحوى رسوم آدمية وحيوانية ونباتية ، وفى الوسط دائرة تضم رسوم عقبان وحيوانات لها رؤوس آدمية . وتحتوى الصينية على كتابة نصها : «عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور بدر الدنيا والدين سيد الملوك والسلاطين محيى العدل فى العالمين سلطان الاسلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين ناصر الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين حامى ثغور بلاد المسلمين معين الغزاة والمجاهدين ابو اليتامى والمساكين فخر العباد ماحى البغى والعناد فلك المعالى قسيم الدولة ناصر الملة جلال الامة صفوة الخلافة المعظمة بهلوان جهان خسرو ايران الب غازى ايتانج قتلغ بك اجل ملوك الشرق والغرب ابو الفضائل لؤلؤ حسام أمير المؤمنين .

ومن التحف المعدنية التى تنسب إلى مدرسة الموصل من حيث الاسلوب الصناعى ، والتى نالت شهرة عالمية ، اناء كبير من النحاس المكفت يعرف باسم معمدانة سان لوى ، ذلك أن أولياء العهد فى فرنسا كانوا يعمدون فيه منذ عهد لويس التاسع (سنة ١٢١٥ — ١٢٧٠ م) .

ومما يجدر الاشارة إليه فى هذه التحفة ، انها تحتوى على رسوم مأخوذة من الاساطير المسيحية مما يدل على أنها عملت للسوق الصليبية فى بلاد الشام وهناك غيرها كثير .

التحف المعدنية فى إيران
فى العصر المغولى والتيمورى

لقد أخذت التحف المعدنية فى ايران منذ القرن الرابع عشر ، تتخذ لها طابعا خاصا يختلف عن تلك التى صنعت فى مصر وسوريا ، وكان ذلك نتيجة طبيعية للغزو المغولى للبلاد . فكانت التحف المصرية والسورية تمتاز باحتوائها على الشارات العسكرية وغير العسكرية التى عرفت باسم (الرنوك) فى العصر المملوكى .

وقد لعبت هذه (الرنوك) دورا هاما فى زخرفة المنتجات عامة فى العصر المملوكى والتحف المعدنية بصفة خاصة . اما معادن ايران ، فقد كانت خلوا من تلك الشارات اذ لم يعن ملوك المغول وأمراؤهم باستعمال شارات او (رنوك) لهم فقد كانت احوال البلاد السياسية والاقتصادية تشغل بالهم فلم يعيروا الناحية الفنية الكثير من اهتمامهم .

هذا بالاضافة الى ان كثيرا من الصناع وخاصة صناع المعادن ممن كانوا فى مدينة الموصل والمدن الايرانية الاخرى ، كانوا قد رحلوا الى مصر وسوريا وآسيا الصغرى ، عقب الغزو المغولى ، الامر الذى جعل منتجات منطقة الشرق الاوسط من التحف المعدنية بما فى ذلك ايران تتشابه فى كثير من مظاهرها الفنية والصناعية .

ولكن هذا التشابه لم يستمر طويلا اذ لم يقبل ملوك وامراء المغول على استعمال الرنوك كما ذكرنا آنفا ، ولأن من بقى من صناع المعادن فى ايران انتهج منهجا مخالفا للاساليب القديمة التى أستعملها ونشرها الصناع المهاجرون فى المناطق التى رحلوا اليها . وقد ظهر أثر هذا المنهج أو الأسلوب الجديد فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، الذى يعتبر بداية عصر نهضة فنية جديدة عظيمة فى تاريخ إيران الإسلامية ، اكتملت وآتت أكلها فى العصر الصفوى .

وقد بدأ الأسلوب الجديد يظهر واضحا فى تشكيل الأوانى المعدنية أولا ، فقد استعمل صناع المعادن أشكالا لم تكن معروفة من قبل . وبرغم قلة ما تبقى من معادن تلك الفترة ، فإننا نستطيع أن نتبين بعض مميزات الأسلوب الجديد من التحف المؤرخة التى حفظتها لنا المتاحف والمساجد الأثرية ، فهناك مجموعة من الشماعد صنعت لتيمور لنك سنة ١٣٩٧ م وهى من البرونز المكفت بالذهب وقد نقش عليها اسم تيمور لنك ، كما كتب عليها اسم الصانع .

وبمتحف الهيرميتاج بلننجراد ، شمعدان من البرونز يتكون من قاعدة مستديرة كبيرة وساق

أسطوانية طويلة ، تستدق الى أعلى ثم تنتهى بتاج كأسى الشكل ، خصص لوضع الشمع . وقد قسمت قاعدة الشمعدان وكذا بدن الساق وتاجه ، الى أشرطة احتوى بعضها على كتابات عربية وفارسية ، والبعض الآخر ملىء بزخارف نباتية محورة بأسلوب (الأرابيسك) .

وقد نقش على الشمعدان اسم تيمور لنك واسم الصانع (عز الدين بن تاج الدين الأصفهانى) كما نقش عليه التاريخ الذى صنع فيه وهو : رمضان سنة ٧٧٩ هـ . وبمسجد أحمد ياسفى بالتركستان الذى بناه المعمار الفارسى الخواجة ، حسين الشيرازى سنة ٧٩٩هـ ، شمعدان مماثل لشمعدان متحف الهيرميتاج ، ولذلك فمن المرجح أن يكون شمعدان مسجد (أحمد ياسفى) من بين الشماعد التى صنعت لتيمور لنك فى نهاية القرن الرابع عشر الميلادى .

واذا كان ما بقى لنا من المعادن الايرانية فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر قليلا ، فإن صور المخطوطات قد حفظت لنا الكثير من أشكالها وزخارفها .

حقيقة أن المصور قد يستعمل خياله فى رسم بعض التحف والأدوات ، كما أنه قد لا يعنى كثيرا ببعض التفاصيل أو قد يضيف تفاصيل لا وجود لها ، إلا أن تواتر رسم أشكال معينة للتحف المعدنية ، لا تختلف فى جوهرها وإن اختلفت فى تفاصيلها فى معظم المخطوطات المعاصرة ، جعلنا نعتمد عليها على أنها علامات طريق .

وباستيلاء الصفويين على مقاليد الحكم فى ايران فى أوائل القرن السادس عشر ، رست قواعد النهضة الصناعية التى بدأت تظهر بوادرها منذ نهاية القرن الرابع عشر ، وبخاصة فى صناعة المعادن ، فقد عاد صناع المعادن من حفارين ومكفتين يزاولون حرفتهم التقليدية بالطرق التى ورثوها عن أجدادهم الفرس القدماء ، منذ العصر الساسانى على أقل تقدير . كما بدأت اللغة الفارسية تحل محل الكتابات العربية ، اللهم إلا فى الكتابات القرآنية ، كما كثر نقش أسماء الائمة الإثنى عشر على التحف المعدنية .

أما بالنسبة للزخارف فقد أصبح الفنان الفارسى أكثر حرية فى نقش الرسوم الآدمية والحيوانية ، وكذا فى رسم زخارف الأشجار والزهور ، فلم يعد مقيدا بالرسوم النباتية المحورة ولا بالتقاليد الموروثة بالنسبة للرسوم الآدمية .

وقد تبع التغير الزخرفى تغير فى المواد الخام التى صنعت منها التحف المعدنية ، كما تبع هذا تغير فى تشكيل الأوانى بطبيعة الحال ، فقد حل النحاس الأحمر المصقول ، ذو البريق الذهبى محل النحاس المؤكسد ، والنحاس الأصفر المغلف بطبقة فضية رقيقة حتى يصبح مثل الفضة ، محل النحاس الأصفر العادى . كما أن مادة (النيلو) السوداء التى توضع فى الزخارف المحزوزة على سطح الأوانى المعدنية ، أضيفت لها بعض الأكاسيد المعدنية ، فأصبحت سوداء لامعة ، وذلك حتى تظهر الأرضية المعدنية وكأنها ذهب أو فضة.

أما من حيث الشكل الخارجى للتحف ، فقد أصبح أكثر رشاقة وانسجاما ، عما كان عليه من قبل ، فالشماعد أصبحت مسحوبة وذات أعمدة أسطوانية أو مضلعة طويلة ، والاباريق رشيقة ذوات أعناق ممتدة وأبدان على شكل زهرة اللوتس المقفلة ، وقواعد أسطوانية .

وقد انتشر أسلوب المدرسة الصفوية فى صناعة المعادن الى الهند شرقا ، وإلى البندقية غربا حيث بلغ أسلوب (محمد الكرى) الصناعى فى صناعة المعادن ، الذى ورثه عنه تلميذاه (زين الدين منصور ابن يونس) ، و(قاسم) اللذان رحلا الى هناك ، درجة من الكمال يعز على الآلة فى القرن العشرين الإتيان بمثله .

التحف المعدنية فى إيران
فى العصر الصفوى

وقد امتازت معادن العصر الصفوى من حيث الأسلوب الصناعى بالإضافة إلى الأساليب لصناعية التى ورثوها عن أجدادهم القدماء منذ العصر الساسانى ، بالترصيع والأحجار الكريمة مثل الياقوت والزبرجد والزمرد والفيروز وكذا حبات اللؤلؤ .

وقد أدى غلاء التحف المعدنية من الناحية المادية التى صنعت فى العصر الصفوى الى صهر معظمها فى العصور التى تلت العصر الصفوى ، عندما تأخرت اقتصاديات ايران ، كما أخذت أحجارها الكريمة ، حتى أنه لم يبق منها شيء يذكر اللهم الا المجموعة المحفوظة بمتحف طابقوسراى بأسطنبول ، التى كان السلطان سليم الاول قد غنمها سنة ١٥١٤ م ، عندما انتصر على الشاه إسماعيل الصفوى ، وعلى ذلك فإنه لا يمكن إرجاع هذه المجموعة من التحف المعدنية الى ما بعد هذا التاريخ .

وقد زخرفت التحف المعدنية فى العصر الصفوى ، كما ظهر ذلك واضحا فى رسوم المخطوطات بنقوش محصورة فى قنوات رأسية أو حلزونية ، كذلك امتازت معادن ذلك العصر باختفاء الأوانى المشكلة على هيئة الحيوانات التى أقبل على عملها صناع المعادن فى ايران ، طوال العصر الإسلامى ولعل السبب فى ذلك يرجع الى أن الفنان أصبح فى العصر الصفوى حرا طليقا يؤدى الرسوم الحيوانية والآدمية بالطريقة التى يراها .

ولم تقتصر الزخارف المخرمة والمفرغة فى العصر الصفوى على مادة النحاس الأحمر والأصفر فحسب ، بل شمل كذلك الحديد والصلب . ومن التحف المعدنية التى زخرفت بطريقة التخريم والترصيع ، حزام من النحاس الأحمر المخرم والمكفت بالفضة والذهب ومرصع بالأحجار الكريمة ، وقد نقش عليه اسم الشاه إسماعيل الأول مؤرخ سنة ٩١٣ هـ . أما الزخارف المنقوشة على الحزام فتتكون من منظر صيد يتوسطه فارس يمتطى جواده ، ولعل الفنان أراد برسم الفارس أن يرمز الى الشاه إسماعيل نفسه .

وهناك حزام آخر عليه صورة فارس ذى شارب طويل يقال إنه يرمز الى الشاه عباس الأول الذى كان يعتز بشاربه الطويل ، والحزام مؤرخ سنة ١٠٢١ هـ .

وقد برع صناع المعادن فى العصر الصفوى فى صناعة التحف المعدنية المخرمة والمفرغة والمكفتة

بالفضة والذهب والمرصعة بالأحجار الكريمة والمينا المتعددة الألوان ، براعة كان يعز عليهم معها أن يتركوا تحفة دون أن يضعوا عليها أسماءهم .

ومن أحسن الأمثلة مسطرة من الصلب المخرم ومكفتة بالذهب والفضة ، نقش عليها بطريقة التخريم اسم الصانع واسم صاحبها (المظفر المرتضى بن كمال الدين الحسينى ومؤرخة سنة ٩٩٧ هـ) .

ومن التحف المعدنية التى أقبل على صنعها صانعو المعادن فى العصر الصفوى ، ألواح من الصلب مزخرفة بنقوش محفورة ومخرمة ، ومكفتة بالذهب والفضة ، ومنقوش عليها كتابات بعضها آيات قرآنية والبعض الآخر جمل دعائية لأئمة الشيعة ، وتوضع هذه الالواح على الابواب أو فى المشاهد والأضرحة وكانت تعرف باسم (ألواح زيارة) .

ويحدثنا هربرت وشاردن عن معادن القرن السابع عشر ، فيقولان ان ، رئيس الخدم فى قصر الشاه عباس الثانى أخبرهما أن غرفة المائدة تحتوى على اكثر من أربعة آلاف آنية ذهبية أو مصفحة بالذهب ومرصعة بالأحجار الكريمة .

الســــــلاح

لعب السيف دورا هاما فى تاريخ الحروب والفروسية فى العصور القديمة والوسطى ، الأمر الذى يجعل تطوره وتعدد أشكاله وأنواعه ، أمرا منطقيا بل ضروريا .

والسيوف الاسلامية التى وصلت الينا حتى الآن يمكن تقسيمها الى السيف المستقيم والسيف المقوس . ويؤكد علماء الآثار أن السيف المستقيم استعمل فى العصر الجاهلى كما استعمل فى صدر الاسلام ويضيفون الى ذلك ، انه من المحتمل أن يكون السيف المستقيم قد نشأ فى آسيا وأن شعوبها ذات الحضارة القديمة مثل الاشوريين والبابليين قد استعملوه . وكان يبلغ طول السيف عند تلك الشعوب ثلاثة أقدام بما فى ذلك المقبض وكان يعرف باسم اكيناكس **Akinakes** وكان يحمله المقاتل الى جانبه .

وعرف الساسان السيف المستقيم (سنة ٢٢٦ م إلى سنة ٦٣٦ م) كما يتضح ذلك من النقوش الحجرية فى الأماكن المقدسة مثل نقش شاهبور ، وطاق بستان وكذلك مما نجده منقوشا أو محفورا على الأوانى المعدنية التى تصور ملوكهم فى معظم الأحيان ، فى مناظر صيد ، وسيوفهم إلى جنوبهم طويلة النصال ذات حد واحد غالبا ، ويندر أن تكون ذات حدين .

كذلك يمكن تقسيم صناعة السلاح الإيرانى من حيث تطور الاسلوب الصناعى الى اربع فترات ، تبدأ الفترة الاولى من الفتح الاسلامى لفارس حتى القرن العاشر الهجرى وتبدأ الفترة الثانية من حكم الشاه عباس الاول (١٥٨٧ ـــ سنة ١٦٢٩ م) التى تعتبر فترة ازدهار بالنسبة للسيف الايرانى .

وقد نال بعض طباعى تلك الفترة مثل الطباع المجيد أسد الله ، شهرة عالمية حتى أصبح اسمه فيما بعد شارة مميزة للسيف الايرانى . وتمتد الفترة الثالثة من نهاية حكم الصفويين والسلطان نادر شاه ، حتى منتصف القرن الثانى عشر الهجرى الثامن عشر الميلادى . أما الفترة الرابعة فتشمل سيوف القرن الثانى عشر الهجرى وتمتد حتى القرن الثالث عشر الهجرى ، التاسع عشر الميلادى .

ويحدثنا ابن الفقيه عن شهرة إيران بصناعة السيف فيقول : « هم احذق الأمم بالاقفال والمرايا وتطبيع السيوف والجواشن » . كما ذكر كثير من الجغرافيين والرحالة اسماء المدن التى اشتهرت بصناعة السيوف فى ايران فيقول البلخى إن اقليم فارس يصنع السيوف من حديد مدينة شاهق ، وكذلك النصال التى يطلقون عليها الشاهقة .

كما أشار الفردوسى الى سيوف شاهق وجودتها ويذكر الرحالة ماركو بولو فى القرن الرابع عشر

الميلادى كرمان كمركز هام لصناعة السيوف ، وأنها كانت تستورد الصلب الهندى لصناعة النصال البديعة .

كذلك أشار رحالة القرن السابع عشر والثامن عشر الى مراكز ايرانية اخرى من مراكز صناعة السيوف ، مثل مدينة قم وخراسان وقزوين واصفهان التى زاول فيها الطباع المشهور أسد الله تطبيع سيوفه ، والتى قامت فيها من بعده مدرسته وتلاميذه .

وتنقسم السيوف المستقيمة عند المسلمين الى قسمين سيوف مستقيمة ذات حد واحد وأخرى ذات حدين وهى الاكثر استعمالا وشيوعا . كذلك اختلفت اطرافها فهى إما مدببة أو نصف مستديرة ، كما يمتاز بعضها باحتوائه على (شطب) به زخارف أو يحتوى على اسم صاحبه أو شارته (رنكة) .

ويوجد بمتحف (طوب قابوسراى) باسطنبول ، مجموعة كبيرة من السيوف المستقيمة بعضها من صناعة إيران فى القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر الميلادى ، وتمتاز بزخارفها ونقوشها ذات الطابع المغولى والتيمورى وبداية العصر الصفوى .

والبعض الآخر من السيوف المستقيمة ذات الحدين وهى من صناعة تركيا ، وقد نقش على نصال ثلاثة منها اسم السلطان محمد الفاتح واسم السلطان يزيد الثانى بن محمد الفاتح (سنة ١٥١٢م) .

كما يوجد بالمتحف مجموعة ثالثة من السيوف المستقيمة النصل التى تنسب الى مصر فى العصر المملوكى منها سيف ذو حدين عليه اسم السلطان طومان باى وآخر له حد واحد عليه اسم الامير (آبباى الدوادار) وثالث عليه اسم السلطان الغورى (سنة ١٥٠٠ — ١٥١٦ م) .

مما تقدم يتبين لنا أن السيف المستقيم النصل ، عرفه العرب فى الجاهلية كما عرفه المسلمون منذ فجر الاسلام واستمر استعمالهم له حتى بداية القرن السادس عشر.

اما السيف المقوس فيقول عنه الدكتور عبد الرحمن زكى : ان شعوب وسط آسيا من الابر والمغول والهون والترك هم من أول من استعمله . ثم يضيف وأنه ينبغى أن نلاحظ أن تطور السيف من الاستقامة الى التقويس لم تتم طفرة واحدة بل تمت ببطء وبعد عدة تطورات اقتضتها طبيعة الكر والفر ، كما حتمتها بعض الظروف الجغرافية والبيئات الطبيعية ، وقد استغرقت هذه التطورات عدة قرون حتى وصل التقوس الى غاية كماله فى النوع المعروف باسم (الشمشير) الايرانى فى القرن السادس عشر.

وتنقسم السيوف المقوسة إلى ثلاثة أقسام :

١ ــ القليج : يمتاز هذا النوع من السيوف المقوسة ، بأن نصله يتحول قبيل الطرف الى نصل ذى حدين بزاوية واضحة ، وقد أخذ طرف القليج يزداد فى التضخم تدريجيا حتى أخذ الشكل الذى أصبح يميزه الآن بسهولة عن غيره من السيوف الأخرى . كما يمتاز القليج بأن الطباع اختصر طول نصله ليسهل استخدامه كما استغنى عن عمل واقية له فقد حلت الدرقة بالنسبة للمقاتل محلها .

اما عن تاريخ القليج فمن المرجح أن يكون الاتراك قد عرفوه قبل الايرانيين ، وإن كان القليج قد أصبح السلاح المفضل عند الايرانيين منذ نهاية القرن الخامس عشر.

٢ ـ اليتاغان : هو سيف ذو نصل واحد مزدوج الانحاء ، مع مراعاة أن انحاء خط النصل يتفق مع حركة معصم اليد أثناء الطعن . وتشبه قبضة اليتاغان الاذنين البارزتين وهو لايحتوى على واقية . ويمتاز الياتغان بثقله الامامى عند الطعن مما يساعد المقاتل على القطع الباتر السريع . وقد انتشر استعمال اليتاغان بسرعة فى البلاد الاسلامية . كما انتقل الى أوربا وبخاصة الدول التى خضعت للدولة العثمانية .

٣ ـ الشمشير : هو سلاح ضيق النصل سميكه ذو حد واحد ، تمتاز قبضته ببساطة تكوينها وخفتها ، أما واقية الشمشير فلها شكل خاص ، اذ هى على شكل الصليب تنتهى من أعلى بقبيعة تتجه الى الجنب على أن مقبض الشمشير يكون فى جملته شكل المسدس .

ولايقتصر استعمال الشمشير على الطعن والقتال فى ميدان الوغى ، فقد استعمل كذلك فى أغراض الصيد والقنص . وفى هذه الحالة يعرف باسم شمشير (شيكاجار) وتوجد عليه عادة نقوش ورسوم تمثل مناظر وحيوانات الصيد والقنص . أما سيف الطعن والقتال فينقش على نصله اسم الطباع أو اسم صاحبه وتاريخ ومكان صنعه . ويندر أن نجد عليه آيات قرآنية أو جملا دعائية .

ويعتبر العصر الصفوى العصر الذهبى لصناعة (الشمشير) فى ايران وبخاصة فى عهد الشاه عباس الأكبر ، والشاه حسين وطهما سب الثانى وعباس الثالث ، كما امتدت شهرة الشمشير الى عصر أسرة الافشارية وبخاصة فى عهد نادرشاه . وعلى الجملة نستطيع أن نقول ان الشمشير بلغ غاية كماله على يدى الطباع المشهور أسد الله ، الذى عاصر الملوك والسلاطين سالفى الذكر.

وقد بدأت شهرة ايران كمركز هام لصناعة السيوف الاسلامية تقل تدريجيا بموت الطباع أسد الله ، وزوال مدرسته وتلاميذه ، فقد طرأت على السيوف الايرانية عوامل الضعف والانحلال من حيث طريقة الصناعة والمواد الخام . ولما شعر طباعو ايران فى القرن الثامن عشر بتدهور صنعتهم ، لجأوا الى انتحال أسماء مشاهير الطباعين السابقين ، مثل أسد الله وغيره من تلاميذه .

الكشـــــكـول

الكشكول عبارة عن علبة بيضاوية الشكل من المعدن مثل الذهب أو الفضة أو النحاس المذهب وعليها نقوش محفورة حفرا بارزا أو غائرا ، كما يوجد عليها نقوش أخرى مكفتة بالذهب والفضة .

وفى بعض الاحيان تكون من خشب الساج الهندى ، وهذه العلب تعرف فى الفارسية باسم (كشكول) وهى عبارة عن علب يجمع فيها المتصوفون من الشيعة مايجود به المحسنون عليهم فينفقون منه النزر اليسير على أنفسهم خلال حياتهم ، ويرسل الباقى بعد مماتهم الى عتبات الائمة المشرفة .

وفى بعض الاحيان يهدى المتصوف كشكوله بما فيه من المال عند زيارته للعتبات المقدسة . وفى احوال أخرى نجد أن الكشكول يتوارثه متصوف عن آخر اذا لم يكن قد امتلأ ، ولذلك نجد على الكشكول الواحد عدة تواريخ .

وهناك كشكول من خشب الساج الهندى ، حفرت عليه حفرا بارزا مجموعة من الزخارف النباتية والكتابية ، وتنحصر الزخرفة فى خمسة أشرطة عرضية ، العريض منها يحتوى على بحور بيضاوية حفرت فيها بالخط النسخى الجميل آية الكرسى أما الضيقة فتحتوى على فرع نباتى متماوج .

ويحتوى وجه الكشكول على عروتين بهما سلاسل من الحديد يضعها الدرويش فى ذراعه كما يحتوى على كتابة فارسية وتاريخه هو سنة ١٢٨٧ هـ . ويعلو الكشكول بلطة ذات حدين وبينهما دبوس قد كتب عليه اسم مهدية (جعفر) ومؤرخ سنة ١٢٤٨ هـ .

صناعة التحف المعدنية فى مصر

لقد استخدمت مصر القديمة ، المعادن فى صناعتها منذ فجر حضارتها ، فقد استعمل قدماء المصريين النحاس والبرونز والحديد والقصدير والرصاص والذهب ثم الفضة . وكان أول معدن من هذه المعادن التى استعملها الصانع المصرى ، النحاس ، وكان يحصل عليه من مناجم شبه جزيرة سيناء .

وقد حفظت لنا المتاحف عددا وفيرا من الأوانى والاسلحة والآلات المصنوعة من النحاس من فجر التاريخ حتى الدولة[١] المتوسطة ، فقد عثر على تمثال للملك[٢] بيبى الأول من ملوك الاسرة السادسة ، وعلى مجموعة من التماثيل الصغيرة . على أن هذه التماثيل لم تكن أقدم التماثيل المعدنية التى عثر عليها فى مصر القديمة ، فهناك تمثال من النحاس يرجع إلى الاسرة الثانية . كما عثر على مركبين للشمس من النحاس من الأسرة الخامسة وعلى أدوات منزلية مثل الأطباق والأباريق والعلب من الأسرة الرابعة .

ولم يقتصر استعمال معدن النحاس على صنع الأوانى والتماثيل بل صنعت منه أيضا صفائح لتغطية الصناديق الخشبية منذ الاسرة الأولى[٣] وكانت المسامير التى تثبت تلك الصفائح من النحاس كذلك . على أن النحاس الذى استعمل فى تلك الفترة المتقدمة ، لم يكن نحاسا خالصا ، بل كان يضاف اليه فى معظم الحالات مقادير جزئية من معادن أخرى لاتزيد نسبتها فى معظم الأحيان عن واحد فى المائة منها .

وفى عهد الدولة الحديثة[٤] حل البرونز محل النحاس ، والبرونز هو خليط من عدة معادن أهمها النحاس والقصدير . وقد استعمل البرونز بكثرة فى صناعة التماثيل[٥] المجوفة مثل قناع رأس رمسيس الثانى ، وكذا التماثيل[٦] غير المجوفة . وقد ورد فى نصوص الدولة الحديثة مايسمى (بالبرونز الأسود) ولكنه لم يتوصل حتى الآن إلى معرفة طريقة تكوينه .

أما الحديد فقد وجد بقلة فى مقابر العصر المبكر ، ويبدو أنه لم يستخدم بكثرة الا فى الدولة الحديثة .

---

(١) مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة : ادولف ارمان . هرمان رانكه . ترجمة أبو بكر . محرم كمال .

(٢) Christie, Arnold Briggs

(٣) Early Islmic Pottery by Arthur lane P. 38.

(٤) مصر والحياة المصرية القديمة

(٥) Die keramic im Euphrate und Tigris geliet P. 82.

ويعتبر الذهب من أقدم المعادن التى عرفتها مصر بعد النحاس ، وهو متوفر بها ، اذ أن المنطقة المحصورة بين وادى النيل والبحر الأحمر كانت غنية بمناجم الذهب ، وكان صانعوه على ما يبدو يتمتعون بمركز ممتاز بين باقى صانعى المعادن الأخرى .

وفى الدولة الحديثة كان احد (المشرفين على صياغ الملك) يسمى نفسه (المشرف على الفنانين فى مصر العليا) وقد ذكر أيضا أنه يعرف (الأسرار فى بيوت الذهب[١]) ولعله يعنى بهذه الاسرار صناعة تماثيل الآلهة التى ينبغى أن تظل خافية .

وكانت حرفة الصياغة وراثية أى أنه يتوارثها الأبناء عن الآباء وبذلك كانت تتأصل فى الأسر على نحو ما كان الأمر مع المصريين والمثالين . ومن العجب حقا أن يستمر هذا النظام معمولا به فى مصر طوال عصورها حتى أوائل القرن العشرين .

أما عن صياغة الذهب فإن مصر قد وصلت فيها الى درجة كبيرة من حيث دقة الصناعة وأناقة الأشكال وإحكام الصنعة . وحسبنا هنا الاشارة الى بعض القطع الذهبية التى تزخربها متاحف العالم ، وترجع فى تاريخها الى فترات مختلفة من العصر الفرعونى . فهناك الأساور[٢] الأربعة التى عثر عليها فى أبى دوس من الأسرة الأولى والعقود والمسامير من الاسرة الثالثة ورأس صقر من الأسرة السادسة ثم الادوات الذهبية التى وجدت فى دهشور ولاهون من الأسرة الثانية عشرة .

أما عن الحلى والأوانى والأثاث المغطى بالصفائح الذهبية ذات النقوش الجميلة التى عثر عليها فى مقبرة (توت عنخ آمون)[٣] فحدث عنها ولا حرج . وكذلك الصفائح المطروقة والمثبتة على جدران مقبرة (تى) بسقارة والتى ترجع الى الاسرة الخامسة وغيرها مما لا يتسع المجال لحصرها .

ولم يقتصر الصانع المصرى على اتباع طريقة واحدة فى زخرفة الذهب ، بل استخدم طرقا متعددة فاستعمل طريقة الطرق لعمل الزخارف المجسمة والسبك ثم تزخرف بالنقوش المحفورة أو المضغوطة . وكان يصنع من الذهب صفائح رقيقة لتغطية الاثاث الخشبى ، وكانت تثبت تلك الصفائح بمسامير من الذهب أيضا .

كما كان يصنع من الذهب أسلاكا رفيعة لاستعمالها بعد تلوينها فى زخرفة المعادن الأخرى كالفضة والنحاس ، ومثل هذه الطريقة عرفت فى العصر الاسلامى باسم (الكفت)[٤] ومازال . وقد أسهب

---

(١) v,ucas: Ancieut Egyptian Material & Industries
Ross: The Art of Egypt through the Ages.

(٢) Wainwright: Egyptian Bronze-Making III antiquity.
Vernier: v.a bijouterie et la joaillerie Egytnne.

(٣) Petrei: The rogal tombs.
How ard Corter: The Tamb of tut-aukh-Amen.

(٤) Vernier & Petrie.

(٥)

الأساتذة William [1] و Petrie Vernier في وصف الحلى وطريقة زخرفتها أما عن طريقة الصناعة فإنها لاتخرج عما ذكرناه من طرق ، وهى : الطرق ، والسبك ، ثم الزخرفة بالحفر أو الضغط أو الكفت أو استعمال المينا.

على أن ما يشهد ببراعة الصانع المصرى حقا فى ذلك العصر المبكر ، هو زخرفة المعادن الاخرى كالفضة والنحاس والقصدير بالذهب ، وتعرف هذه الطريقة حاليا بالتمويه أو التذهيب . وكان يستخدم طريقتين لعمل هذه الزخرفة . الأولى وهى عمل صفائح رقيقة من الذهب ثم تثبيتها على المعدن الآخر بواسطة الطرق فقط .

أما الثانية فهى عمل أوراق غاية فى الدقة من الذهب ثم تثبت على المعدن المراد زخرفتة بواسطة مادة لزجة مثل الصمغ أو الغرى . وقد عثر على أدوات كثيرة من النحاس ملبسة بالذهب أو مذهبة ، وترجع الى جميع فترات التاريخ المصرى القديم منذ الدولة القديمة .

على أن ما يدعو الى الاعجاب حقا ، هى المقدرة الفائقة التى وصل اليها الصانع والفنان المصرى ، فى الصناعات الكيميائية حتى أنه أصبح قادرا على أن يغير من ألوان المعادن حسب أغراضه وهواه . فقد استطاع أن يحصل على تسعة ألوان لمعدن الذهب قوامها اللون الأصفر ومشتقاته التى تميل إلى الخضرة أو الحمرة أو اللون الرمادى . وكان يصل إلى ذلك بإضافة مقادير معينة من معادن أخرى الى الذهب ، ثم تسخينها .

ومن الوان الذهب التى تسترعى الانتباه ، هو اللون الأحمر الوردى ، الذى صنع منه الحلى الذى عثر عليه فى مقبرة الملكة (تى) من الأسرة الثامنة عشرة وأقراط رمسيس الحادى عشر من الأسرة العشرين ، هذا بالاضافة الى قطع حلى توت عنخ آمون العديدة .

وقد استطاع الاستاذ Petrie بعد تحليل قطع من حلى توت عنخ آمون ، أن يعرف طريقة الحصول على هذا اللون ، وهى أن يغمس الذهب فى أملاح أكسيد الحديد ثم يسخن فينتج اللون الأحمر الوردى .

ومما يجدر ذكره أن المصريين القدماء قد أكثروا من استعمال المينا بنجاح كبير ، فى زخرفة معدن الذهب ، فقد استخدموا (المينا ذات الفصوص) وهى التى تعرف الآن باسم Cloisonner وطريقتها هى أن تجعل سائر خطوط النقوش من خطوط بارزة من الذهب ، ثم تملأ المسافات بينها بأكاسيد معدنية مذابة تصير بعد حرقها مادة زجاجية ملونة يحدث منظره مع الذهب تأثيرا عجيبا . كما استعملوا (المينا) بطريقة أخرى وهى حفر النقوش فى الذهب ثم ملء تلك الحفر بمادة المينا الملونة وتعرف هذه الطريقة باسم Champlevé .

أما معدن الفضة فقد كان فى نظر المصريين القدامى أغلى المعادن الثمينة ، فقد كانت النصوص

(١) Petrie : the royal tombs.

تذكرة قبل الذهب ، هذا بالاضافة الى أن ماعثر عليه من الفضة أقل بكثير مما عثر عليه من الذهب ، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن الفضة لاتوجد فى مصر نفسها ولا يعرف على وجه التحقيق أين كان يستورد (الابيض) وهو ماكانت تعرف به الفضة فى اللغة المصرية .

ومنذ الأسرة الثامنة عشرة ، يبدأ يكثر ظهور الفضة ، ومع ذلك فإن استعمال الفضة على نطاق واسع لم يحدث الا متأخرا ، فقد عثر على توابيت مغطاة بصفائح من الفضة وعلى مجموعة من الأوانى الفضية فى مدينة تنيس وترجع الى الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين .

وعلى الرغم من قلة وجود معدن الفضة فإن مصر عرفت استخدامه (فى تفضيض) الأوانى النحاسية فى عصر متقدم ، فقد عثر على أبريق من النحاس المفضض من الاسرة الثانية كما عثر على سكاكين مفضضة فى أدفو من الدولة القديمة .

وكانت الطريقة المتبعة فى هذه العملية هى بواسطة تثبيت صفائح رقيقة من الفضة على النحاس او البرونز بواسطة الطرق على أن تتم هذه العملية قبل البدء فى عملية تشكيل الآنية .

التحف المعدنية فى مصر منذ العصر الفاطمى

لم تكن لمصر شهرة فى صناعة المعادن فى العصر الإسلامى قبل العصر الفاطمى إذ لم نعثر على شئ يذكر منها ، أما فى العصر الفاطمى عصر الرخاء الاقتصادى وتكوين خلافة مستقلة كان سببا فى انتشار صناعة المعادن بها . فقد أطنب مؤرخو مصر فى العصور الوسطى عما كانت تحويه قصور الفاطميين من كنوز ونفائس ومن أهمها التحف المعدنية .

ومن أهم هذه التحف مجموعة من التماثيل المجوفة التى كانت تستعمل كمباخر توضع فيها الجمرات ، وهى تشبه التماثيل المعدنية المجوفة التى صنعت فى ايران فى القرن الرابع والخامس للهجرة ، وان كانت أضعف منها فى الشكل العام وفى الزخارف .

كما كانت تستعمل هذه التماثيل المجوفة كصنابير للآنية أو كفوهات للفساق والنافورات ، ومن أشهر الامثلة لذلك تمثال حيوان خرافى يعرف بالعنقاء (من البرونز) الموجود الآن بجبانة مدينة بيزا بايطاليا ، الذى يقال انه نقل اليها على يد عمورى ملك بيت المقدس (سنة ٥٦٩هـ / ١١٧٣م) . وقد غطى جسم العنقاء وأجنحتها بنقوش على شكل الريش وقشور السمك ورسوم نباتية هندسية أخرى كما يحتوى أشرطة بها كتابات كوفية بالأسلوب الفاطمى كلها دعاء ومدح وإطراء فى صاحبها ، مثل بركة كاملة ونعمة شاملة وهى العبارة المتواترة فى كل التحف الفاطمية .

كما وجد فى العصر الفاطمى مجموعة كبيرة من التماثيل المجوفة التى تستعمل كمباخر توضع فيها الجمرات وهى تشبه التماثيل المجوفة التى صنعت فى ايران فى القرن الرابع والخامس بعد الهجرة وإن كانت أضعف منها من حيث الشكل العام والأسلوب الزخرفى .

كما صنعت فى العصر الفاطمى تماثيل مجوفة ، ذات مقابض كبيرة ، مما يدل على أنها كانت تستعمل لوضع السوائل بها . وهى التى عرفت فى العصور الوسطى فى أوربا باسم (أكوامانيل) وهى الأوانى التى كان القسس يستعملونها فى غسل أيديهم قبل القداس وفى أثنائه وبعده .

وهناك مجموعة من التحف المعدنية التى ترجع الى العصر الفاطمى . تقتصر زخارفها على رسوم محزوزة فى المعدن الذى كان فى معظم الأحيان من البرنز . وقوام هذه الزخارف دوائر تضم بينها حيوانات وطيور وأوراق نباتية تشبه تلك المرسومة على الخزف ذى البرق المعدنى وعلى النسيج المعاصر .

وتنسب إلى العصر الفاطمى مجموعة قليلة من الشماعد ، أو الموائد الصغيرة للزينة أو حوامل توضع فوقها المسارج . وقد اختلف علماء الآثار فى نسبتها إلى مصر حتى استطاعت الدكتورة آمال العمرى

إثبات نسبتها إلى مصر فى العصر الفاطمى ، وذلك اعتمادا على ما عثرت عليه منها فى مقابر مدينة أسوان التى ترجع إلى العصر الفاطمى .

وقدوجدت على هذه الشماعد كتابات بعضها دعائى وعبارات مأثورة مثل (لكل أجل كتاب) . كما وجد اسم الصانع منقوشا عليها مثل عمل أبو القاسم بن المكى ، صنعه أحمد بن محمد . وكل هذه العبارات مكتوبة بالخط الكوفى المزهر وهو الأسلوب الذى انتشر وتطور فى العصر الفاطمى .

وتتكون هذه الشماعد الفاطمية من عمود مكون من بدن أسطوانى أو مثمن الشكل ، ينتهى من طرفيه بشكل رمانة . ويعلو الرمانة العليا قرص يتوسطه أحيانا مكان لوضع الشمعة ، وتعتمد الرمانة السفلى على قرص مقعر يقوم على ثلاث أرجل حيوانية . على أن هذا الشكل من الشماعد الذى انفردت به مصر استمر حتى العصر المملوكى مع بعض تغيرات فى التفاصيل وليست فى الجوهر مثل الزخرفة والكتابات وما إليها .

كما عثر فى العصر المملوكى على نوع من الشماعد ، يجمع بين أسلوبين من الشماعد التى وجدت فى العصر الفاطمى ، وشماعد العصر الأيوبى ، وهى التى أطلق عليها بعض علماء الآثار اسم شماعد المآذن . وتتكون هذه الشماعد من قاعدة شبه مخروط ناقص يعلوه عمود تتخلله عدة رمانات على غرار شماعد العصر الفاطمى .

ومن أنواع شماعد المآذن نوع آخر يتكون من عاقدة على شكل قبة منبعجة بعض الشئ ويعتمد على أرجل حيوانية ، ويقوم فوقها عمود يشبه عمود شماعد العصر الفاطمى غير أنه أكثر رشاقة وارتفاعا .

التحف المعدنية فى مصر
فى العصر الأيوبى والمملوكى

أما عن صناعة المعادن فى مصر فى العصر الأيوبى فمن المعروف أن كثيرا من صناع المعادن قد هاجر من الموصل إلى مصر والشام أمام الغزو المغولى واشتغلوا فى خدمة الأمراء الأيوبيين فى مصر والشام .

ومن الطبيعى أنهم نقلوا معهم أسلوبهم الفنى ، وعلى ذلك فقد أصبح من العسير فى كثير من الأحيان تمييز التحف المعدنية المصنوعة فى مصر والشام عن تلك التى صنعت فى بلاد الجزيرة ، اللهم إلا إذا سجل على التحفة مكان صناعتها .

على أنه يمكننا فى بعض الأحيان تمييز التحف المصنوعة فى بلاد الشام فى القرن الثالث عشر ، وذلك اعتمادا على الزخارف المكونة من الأساطير والموضوعات المسيحية ، والتى كان يقبل على اقتنائها الصليبيون .

ومن أبدع الأمثلة لذلك إناء كبير من مجموعة دوق دارنبرج تضم زخرفته مناظر دينية مسيحية كقصة البشارة ورسم السيد المسيح والعذراء والعشاء الربانى . وعلى هذه التحفة كتابة باسم السلطان صالح نجم الدين أيوب آخر سلاطين الأيوبيين بمصر والشام .

وقد وصلت صناعة المعادن غايتها فى مصر فى العصر المملوكى فقد اجتمعت عدة عوامل ساعدت على نهضة هذه الصناعات وتطورها . أولاً الازدهار الاقتصادى ثم هجرة صناع الموصل ، ثم ازدهار الذوق الفنى .

فقد أصبحت مصر ملتقى الفنون الواردة مع منتاجات الشرق الاقصى والهابطة من أوربا ، هذا فضلا عن الذوق المحلى الاصيل . وقد أدى هذا الازدهار الصناعى الى تنويع وتعدد التحف المعدنية التى كانت قاصرة قبل العصر المملوكى على أنواع معينة من الأوانى والأدوات ، فأصبحت فى العصر المملوكى تشمل الأبواب المصفحة والشماعد والتنانير وكراسى العشاء والصناديق والعلب والمقلمات وجميع أوانى المائدة .

وأود أن أسجل هنا ظاهرة انفردت بها التحف المعدنية التى صنعت فى مصر فى العصر المملوكى ، ألا وهى اختفاء الرسوم الآدمية والمناظر التصويرية اختفاء يكاد يكون تاما ، فقد حل محلها الخط الثالث المملوكى الجميل المرسوم على أرضية مورقة وقد تظهر هنا وهناك بعض عناصر حيوانية محورة فى كثير من الأحيان لا يكاد يلحظها الإنسان ، إذ أن الزخارف النباتية تطغى عليها خاصة وانها صغيرة الحجم ، الأمر الذى يجعلها تبدو وكأنها ورقة أو زهرة أو ثمرة نباتية .

وهناك مجموعة كبيرة من التحف المعدنية نقش عليها أسماء سلاطين بنى الرسول الذين حكموا اليمن سنة ٦٢٦هـ / سنة ٨٥٨هـ (سنة ١٢٢٩ / ١٤٥٤م) وكانوا معظم الأحيان على وفاق سياسى وعلاقات طيبة مع سلاطين المماليك بمصر ، ولذلك فقد كانت هذه التحف تصنع باسمهم فى القاهرة وعلى ذلك فهى من الناحية الفنية، تتبع الأسلوب المملوكى .

على أن صناعة المعادن فى مصر أخذت تتدهور فى نهاية العصر المملوكى وذلك نتيجة للتدهور الاقتصادى والسياسى ، أما فى العصر العثمانى فقد انصرف صناع المعادن المكفتة بالفضة والذهب وأقبلوا على صناعة المعادن المخرومة والمزخرفة بالمينا والمرصعة بالأحجار شبه الكريمة المتعددة الألوان .

التحف المعدنية فى الأندلس والمغرب

من المعروف أن الفنون والأساليب الفنية الإسلامية ظهرت فى الأندلس وشمال أفريقية فى نهاية القرن الثانى للهجرة ، على يد أمراء بنى أمية الفارين من وجه الخلافة العباسية فى المشرق ، ومن ثم فقد عرف الطراز الإسلامى فى المغرب والأندلس باسم (الطراز الأموى الغربى) وأخذ هذا الطراز يتطور حتى بلغ غايته فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) .

ولعل من أهم التحف التى صنعت فى الأندلس فى القرن الرابع للهجرة مجموعة من الصناديق الخشبية المصفحة بالفضة المذهبة . والواقع أننا لا نجد مثيلا لهذه الصناديق المصفحة المصنوعة بالفضة المذهبة والمصنوعة بطريقة القالب مع الضغط الشديد والدق البسيط فى غير الأندلس .

وقد امتازت هذه الصناديق من الناحية الزخرفية باحتوائها على وحدة زخرفية نباتية واحدة ، كررت فى صفوف منتظمة تشبه الى حد كبير أسلوب سامرا الثالث على الجص . كما احتوت على كتابات كوفية مؤرخة نذكر منها على سبيل المثال النص التالى : بسم الله بركة من الله ويمن وسعادة وسرور دائم لعبد الله الحكم أمير المؤمنين المستنصر بالله ، مما أمر بعمله لأبى الوليد هشام ولى عهد المسلمين ثم على يد جوذر فتاه .

كما اشتهرت الأندلس فى القرن الرابع الهجرى بصناعة تماثيل مجوفة على غرار ما صنع فى مصر فى العصر الفاطمى ، الأمر الذى جعل بعض علماء الآثار يقولون بنسبتها إلى مصر ، أو أنها صنعت بأيدى عمال مصريين ، ولكننى لا أؤيد هذه الآراء .

ذلك أن تماثيل الأندلس تبدو فى شكلها العام أكثر دقة ومراعاة لعلم التشريح إذا استثنينا من ذلك تمثال العنقاء الموجود بمقابر بيزا بايطاليا ، كما أنها انفردت باحتوائها على زخارف نباتية قالبية مكونة من وحدة زخرفية واحدة تملأ جسم التمثال كله .

ولو أضفنا الى ما تقدم أن هذه التماثيل لم تستخدم كأوان لحفظ السوائل كما هو الحال فى التماثيل (الاكوامانيل) الفاطمية ، إذ أنها لا تحتوى على مقبض بل أنها كانت تستعمل كفوة للنافورات التى كانت تزخر بها دور وقصور الأندلس لتبين لنا أنه ليس من المستبعد ، بل الراجح عندنا أنها من صناعة الأندلس .

وفى القرن السابع والثامن للهجرة نهضت صناعة المعادن فى الأندلس . فظهرت كثير من التحف المعدنية المزخرفة ذات الزخارف الكتابية والنباتية فقط . ومن أجمل الأمثلة لذلك ثريا من البرنز عثر عليها فى مسجد قصر الحمراء تحتوى على كتابة بخط مغربى باسم أبى عبدالله الثالث وهو من سلاطين بنى نصر سنة ٧٠٥هـ / ١٣٠٥ م .

وقد ازدهرت صناعة الاسلحة فى الأندلس وخاصة فى عصر دولة بنى الأحمر . فقد كانت طليطلة والمرية واشبيلية ومرسية من أشهر مدن العالم فى صناعة الأسلحة المزخرفة بالتكفيت ، والمينا المتعددة الألوان . فى القرن الخامس عشر والسادس عشر .

الفصل الرابع

التحف الزجاجية

الزجاج المصرى

طريقة الصناعة

الزجاج ذو البريق المعدنى

البلور الصخرى

الزجاج فى العصر الأيوبى

الزجاج فى العصر المملوكى

الزجاج الايرانى

الـــزجـــاج المصـــــرى

من الثابت أن المصريين القدماء هم أول من اخترع صناعة الزجاج ، وكان ذلك منذ الأسرة الخامسة على أقل تقدير ، كما تدل على ذلك حبات الخرز وكذا عيون التماثيل وكذا بعض الأوانى الزجاجية . هذا بالأضافة الى أفران صناعة الزجاج ، التى عثر عليها بمدينة طيبة والتى يرجع تاريخها الى عهد الملك امنيحتب الثانى من الأسرة الثامنة عشرة .

كما عثر فى تل العمارنة على أفران زجاج من عهد أخناتون ، وأخرى فى جنوب بحيرة فى وادى النطرون ، يرجع تاريخها الى الاسرة العشرين . واذا كان كثير من المؤرخين والاثريين ، ينسبون اختراع الزجاج الى سوريا والعراق أو الى الفينيقيين فى لبنان ، إلا أننا لم نعثر حتى الآن على أفران تثبت بالدليل المادى قيام هذه الصناعة فى تلك المناطق .

وقد ظلت مصر صاحبة اليد الطولى فى مضمار صناعة الزجاج ، فقد كانت لمدينة الاسكندرية شهرة كبيرة فى العصر اليونانى ، وظلت محتفظة بمكانتها هذه ، كمركز لصناعة الزجاج فى العصر الرومانى . اذ تحدثنا المصادر التاريخية بأن الامبراطور تيبريوس **Tiberius** قد استقدم صناع صناعة زجاج الاسكندرية ليقيموا له أول مصنع للزجاج فى روما .

وقد بلغ ما كانت تنتجه مصر من المصنوعات الزجاجية حدا من الاتقان والوفرة حتى أن الامبراطور الرومانى سيفروس **Alexander Severus** طلب أن يكون جزء من جزية مصر ، من مصنوعاتها الزجاجية ، كما قيل إن الامبراطور نيرون ، قد دفع خمسين جنيها ذهبيا ثمنا لكوبين من الزجاج من صناعة طيبة .

وقد تطورت صناعة الزجاج فى مصر فى العصر الرومانى تطورا كبيرا نتيجة للتطور الصناعى ، فقد وصل صناع الزجاج فى مصر الى استخدام أنبوبة لنفخ الزجاج فى الهواء ، ثم توصلوا بعد ذلك الى طريقة النفخ فى القلب ، وهما الطريقتان المستخدمتان فى مصر حتى اليوم فى صناعة الزجاج اليدوى .

كما عرفت مصر فى ذلك العهد ، لأول مرة صناعة الواح النوافذ الزجاجية ، كما عرفت الفسيفساء الحجرية التى استخدمها المصريون القدماء كما استخدم ترصيع الجص بالزجاج فى أشكال هندسية بديعة التكوين . على أن أعظم ما وصلت اليه مصر فى صناعة الزجاج منذ العصر الرومانى واستمر فى العصر البيزنطي وأوائل العصر الاسلامى ، النوع الذى عرف باسم الألف زهرة **Millflori** وذلك لتعدد الوانها وتداخل بعضها فى بعض فى تكوينات لا إرادية غاية فى الجمال .

وازاء السياسة الحميدة التى انتهجها العرب معَ البلاد التى فتحوها ، وهى ترك الصناعات والحرف والصناعات والفنون فى أيدى أهلها ، فقد ظلت صناعة الزجاج كغيرها مع باقى الصناعات المصرية ، قرابة قرنين من الزمان ، تسير وفق الأساليب التى كانت سائدة فيها من قبل .

أما فى العصر العباسى وخاصة بعد نشأة مدينة سمراء فى أوائل القرن الثالث الهجرى فقد بدأت جميعَ الحرف والفنون تتميز بأسلوب وطابع إسلامى واضح ، فقد اختفت الرسوم الآدمية والحيوانية ، كما حورت الرسوم النباتية ، وظهرت الكتابات العربية كعنصر زخرفى واضح .

وقد كانت الأساليب الفنية والزخرفية مشتركة الى حد كبير بين دول الشرق الأوسط الاسلامى مصر وسوريا والعراق حتى أصبح من الصعب فى كثير من الأحيان نسب التحف الزجاجية الى إقليم محدد ، اللهم إلا إذا وجد عليها ما يثبت ذلك . فقد كانت الاسكندرية والفيوم وحلب وصيدا وصور وانطاكية من أهم مراكز صناعة الزجاج فى القرون الأربعة الأولى للإسلام ، وقد تميزت منتجات تلك الفترة بلونها الأبيض المائل الى الأخضر بدرجاته . كما تميزت وتعددت أشكالها وان كانت أشكالها الخارجية غير دقيقة بخلاف ما عهدناه فى العصر البيزنطى من دقة الاشكال ، مما يدل على أن الصانع كان حريصا على استعمال القالب مع النفخ .

ومن أمثلة الأوانى الزجاجية التى وجدت فى أوائل العصر الاسلامى ، دوارق ذات أبدان كروية أوكمثرية أو بيضاوية الشكل ، وذوات رقبة طويلة مخروطية الشكل ، تنتهى بفوهة واسعة يضغط جزء من محيطها لاستعماله كصنبور لصب السوائل . وتزود هذه الدوارق أو القوارير عادة بمقبض لحمله منه .

هذا بالاضافة الى قنينات صغيرة وذات بدن متعدد الأضلاع أوكروى أو بيضاوى ، من المرجح أنها كانت تستعمل للعطور أو الكحل أو غيرها من مواد الزينة .

طريقة الصناعة

أما عن الأسلوب الصناعى والزخرفى الذى استعمل فى صناعة وزخرفة الزجاج فى أوائل العصر الاسلامى ، فقد ظلت على ماكانت عليه من قبل من حيث الأسلوب الصناعى ، من نفخ فى الهواء ، ونفخ فى القالب ، لعمل التضليعات والتفصيلات الكثيرة من رسوم هندسية ونباتية وكتابية التى حلت محل الرسوم الآدمية والحيوانية التى كانت شائعة فى العصر الرومانى .

كما استعملت طريقة الزجاج فى الزخرفة سواء كانت بنفس لون العجينة أو ملونة وذلك فى عمل خطوط بارزة رفيعة أو سميكة حسب الحاجة تلتف حول الرقبة أو البدن . كذلك استمرت الزخرفة بالختم ، التى كانت تحتوى غالبا على كتابات عربية تتضمن اسم صاحب الآنية أو صانعها أو جمل دعائية . كما استعملت طريقة السحب بالملقاط لاحداث زخارف ناتئة .

ولعل أقدم ما وصلنا حتى الآن من الزجاج الاسلامى المؤرخ ، هى صنج وأختام ومكاييل والى مصر ، قرة بن شريك ، التى ترجع الى سنة ٩٠هـ . وقد كانت المكاييل تتألف عادة من أوان زجاجية يميل لونها الى اللون الاخضر أما شكلها فهو إما مخروطى أو بيضاوى أو كروى ذات فوهات واسعة أو ضيقة حسب الغرض الذى صنعت من أجله .

ولعل أهم ما فى هذه المكاييل هو احتواؤها على قرص مستدير توجد فى أعلى أو أسفل الفوهة أو البدن يحتوى على كتابات عربية فى عدة سطور ، تبدأ بالبسملة تليها عبارة الوفاء فى الكيل ثم أمر الوالى أوعامل الخراج بصنعه ، ثم نوع المكيال سواء للبقول أو السوائل ، ثم اسم المشرف على صنعه ثم يختم النص بكلمة واف مما يدل على شرعية المكيال .

وقد حظى الزجاج فى العصر العباسى بتطور صناعى وزخرفى كبير لعل مرجعه هو إقبال الخلفاء على اقتنائه ، فقد ذكر لنا الصولى فى كتابه « الاوراق » عند حديثه عن أخبار الخليفة الراضى بالله والمقتفى بالله أنه قد عمل لهما من الأوانى الزجاجية مالم يعمل لملك منه من قبل ولا بذل فى أثمانها مابذل حتى اجتمع لهما مالم يجتمع لملك قط .

كما بلغ من شغف خلفاء العباسيين بالأوانى الزجاجية أن استقدموا من كل بلد مهرة الصناع فى هذه المهنة ، حتى إن الشعراء نظموا فيه الشعر . فمن ذلك قول ابن تميم يصف قدحا من الزجاج فيقول :

يـاحسنـه قـدح يضئ زجـاجـه ... لـيـل الهموم اذا ادلهم وسـعـا
اهـدبـتـه مـثـل النهار فـان خوى ... صرف المدام غـدا نهارا أشـمسـا

الـزجاج ذو البـريق المعـدنى

وقد تأثر الزجاج المصرى فى العصر الطولونى بالزجاج العراقى الى حد ما ، فقد تطورت أشكاله بحيث أصبح يشبه أشكال المعادن التى عرفت باسم ما بعد الساسانى (Post - Sasauian) ، كما احتوت على كتابات كوفية بأسلوب الخط السائد فى العصر الطولونى وبعضها احتوت على أسماء أمراء .

ومن أحسن الامثلة لذلك القطعة المحفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك والثانى فى مجموعة ارنست كوفلر بسويسرا ، والتى كتب عليهما سطران ، جاء فى نص السطر الاول «مما عمل للامير» ربيعة . ومن المرجح أن يكون الأمير ربيعة هو ابن أحمد بن طولون . وجاء فى السطر الثانى «نصير بن أحمد بن هيثم» ولعله اسم الصانع .

ولعل الجدير بالاهتمام بالنسبة لزخرفة الزجاج فى العصر العباسى فى مصر هو باستعمال مادة البريق المعدنى فى الزخرفة ، وقد جمعت السيدة مايسة محمود القطع الزجاجية المؤرخة المزخرفة بالبريق . وانتهت الى ترجيح وجود مصانع رسمية للدولة لصناعة الزجاج فى العصر العباسى ، على ما كانت عليه مصانع الطراز الخاصة والعامة بالنسبة للنسيج .

كما أثبتت ان البريق المعدنى وجد فى مصر على أقل تقدير ، منذ منتصف القرن الثانى الهجرى وإن كان قد استعمل فى الزجاج على قلة . وأقدم قطعة مؤرخة ومرسومة بالبريق ، عثرت عليها بعثة مركز البحوث الامريكى بالقاهرة فى حفائرها بمنطقة الفسطاط سنة ١٩٦٥ وهى محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة برقم (٢٣٢٨٤) ونص الكتابة عليها «بسم الله الرحمن الرحيم عبد الصمد بن على أصلحه الله) وعبدالصمد هذا ، هو والى مصر سنة ١٥٥ هـ /سنة ٧٧٢ م) .

والقطعة الثانية عبارة عن قاع اناء محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة تحت رقم (٦/١٢٧٣٩) عليه كتابة كوفية نصها «مما عمل فى طراز الفيلة بمصر (سنة ١٦٣ هـ / سنة ٧٧٩ م) . ويقع هذا التاريخ فى عهد والى مصر ، داود بن محدود الحوشى وكنيته ابو صالح ، الذى تولى من قبل الخليفة العباسى المهدى . ولما كانت فيلة بالفسطاط ، اذن فهذا يؤيد ما ذهبت إليه السيدة مايسة من أن الدولة كانت تملك مصنعا أو طرازا للزجاج فى منطقة فيلة بالفسطاط .

كما عثر فى العراق فى حفائر الاخيضر سنة ١٩٦٦ م على قطعة من الزجاج مكسورة ، عليها زخارف بالبريق المعدنى لرسم غزال وكتابه «كل هنيا ومريا» . وقد نسبت هذه القطعة الى العراق فيما بين القرنين الثانى والثالث الهجريين .

كما عثر فى مدينة الرقة على قدح من الزجاج عليه زخارف بالبريق المعدنى وكذا خمسة سطور من

الكتابة جاء فيها عبارة « عمل دمشق » وقد أرجعها الاستاذ أبو الفرج العش الى أواخر القرن الثانى الهجرى .

وقد ازدهرت صناعة الزجاج فى العصر الفاطمى ازدهارا كبيرا وبخاصة فى الزخرفة بالبريق المعدنى فقد كان الزجاج يستعمل لونين من البريق فى القطعة الواحدة ، مما يدل على تمرسه فى استعمال هذا الطلاء المعدنى على الزجاج .

كذلك تنوعت وتعددت أشكال الأوانى المصنوعة من الزجاج فى العصر الفاطمى مثل قطع الشطرنج ومقلمات وقلل زجاجية وزهريات وقماقم ، كما ابتكرت لعب الاطفال وتماثيل للطيور والحيوانات الزجاجية من الزجاج الأحمر أو الأخضر أو الأزرق . وقد أضيفت اليها تفاصيل كثيرة كالأرجل والأجنحة وقواعد لحملها .

ومما يدل على تقدم صناعة الزجاج وازدهارها فى العصر الفاطمى ظهور شخصية الزجاج ، وذلك بكتابة اسمه على منتجاته بعد أن كانت شخصيته مختفية وراء الأسلوب العام . فقد عثرنا على قطعة من الزجاج لونه مائل الى الخضرة ، محفوظة بمتحف الفن الاسلامى ، مزخرفة بالبريق المعدنى عليها خمسة سطور من الكتابة النسخية نصها « عمل عباس بن نصير بن أبى يوسف بن جرير بن سعيد القلاوى .

كما وجدت قطعة باسم مرزوق بن مرزوق ، كما كان أبو جعفر الوزير أبى فضل بارعا فى صناعة الزجاج . كما توجد قطعة من الزجاج بمتحف بناكى باثينا عليها اسم سعد ، لعله سعد الخزاف ، وأنه كان يمارس الصناعتين الخزف والزجاج .

أما عن مراكز صناعة الزجاج فى مصر فى العصور الوسطى ، فكانت الفسطاط والفيوم والاسكندرية والاشمونين والشيخ عبادة ، كما أشار أبو صالح الارمينى وابن حوقل ، أنه كان يوجد بجبل المقطم أفران لصناعة الزجاج

البــــلور الصخـــرى

وقد أشتهر العصر الفاطمى بصناعة التحف المصنوعة من البلور الصخرى ، وبرغم أن البلور الصخرى مادة طبيعية غير مصنعة ،.وان صناعته لا تدخل فى باب صناعة الزجاج ، بل تدخل فى صناعة النحت والحفر فى الأحجار الصلبة ، الا أنه اقترن بالزجاج .

فقد أطنب مؤرخو العصر الفاطمى فى ذكره وأفردوا له الفصول الطوال . ولعل من أهم القطع البلورية التى ماتزال باقية حتى الآن قطعة شطرنج فى مجموعة الكونتيسة دى بهاج **(Contesse du Behague)** بباريس .

وكذا شمعدان من البلور الصخرى يتألف من عمود وقاعدة من ثلاثة أرجل على شكل حيوان رابض وهو محفوظ بمتحف المتروبوليتان وهناك شمعدان آخر شبيه للشمعدان السابق محفوظ بمتحف نورنبرج بألمانيا .

كذلك صنع الزجاجون فى العصر الفاطمى ، نوعا من الزجاج السميك يقلدون بذلك البلور الصخرى ، وزخرفوه بطريقة القطع . وما يزال يوجد حتى الآن ثلاثة عشر قدحا من الزجاج السميك ، على شكل الدلو ، تعرف باسم كؤوس القديسة هدويج ، لعل أهمها المحفوظة فى متحف امستردام فى كاتدرائية مدينة (مندن) بألمانيا وبمدينة (نورنبرج) وفى متحف غوطا وفى كاتدرائية هلبرشتاد بألمانيا .

الـزجاج فى العصر الأيـوبى

لقد بلغت صناعة الزجاج فى مصر والشام فى العصر الايوبى درجة كبيرة من الرقى والازدهار ، فقد سارت هذه الصناعة على النهج والاساليب التى كانت متبعة فى العصر الفاطمى .

وفى ذلك يحدثنا أبو شامة ، عن الهدية التى أرسلها صلاح الدين الأيوبى والمكونة من عشرين قطعة من البلور الصخرى الى نور الدين فيقول : « قال ابن أبى طيئ ، وصل رسول نور الدين الموفق بن القيسرانى الى الديار المصرية واجتمع بالسلطان الملك الناصر ، وأرسل معه هدية الى نور الدين ، على يد الفقيه عيسى وهى عشرون قطعة بلور » .

وقد شاع فى العصر الأيوبى زخرفة الأوانى الزجاجية بالمينا وتمويهها بالذهب . ولعل من أهم مميزات الزجاج الخام الذى زخرف بالمينا الميل الى الاخضرار أو الاصفرار أو اللون البنفسجى .

كما اتسمت أشكال الأوانى بالرشاقة والانسيابية ، التى امتازت بها كل منتجات العصر الايوبى ، ليس من حيث الشكل فقط . بل ومن حيث الزخارف الحيوانية والنباتية التى دبت فيها الحياة مرة أخرى بعد أن زال عنها أسلوب سامراء المحور . وقد حظى الزجاج الايوبى بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية مثل « العمر السالم والجد الصاعد والاقبال » والدولة الباقية والسلامة الدائمة و « العافية والنعمة السابقة والراحة » والاقبال الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد وكلها مكتوبة بالخط النسخى الذى أخذ يحل تدريجيا محل الخط الكوفى ذى الزاوية .

وقد قسم الدكتور لام Lamm ووافق على رأيه كل من جاء بعده من علماء الآثار ، الزجاج الذى صنع فى العصر الايوبى اعتمادا على زخارفه الى مناطق وتواريخ معينة . فنسب الى الرقة الزجاج المزخرف بالحبيبات التى ظهرت على الكئوس ذوات الفوهات المتسعة والاشرطة الكتابية المحصورة داخل مناطق مستطيلة ، وجعلها من أهم مميزات زجاج الرقة . كما حدد الفترة الزمنية لزجاج سوريا من ١١٧٠ — ١٢٧٠ وزجاج دمشق ما بين ١٢٥٠ الى ١٣١٠ وزجاج الفسطاط ١٢٧٠ الى ١٣٤٠ م .

وقد استطاعت السيدة مايسة أن تبين أن هذا التقسيم الدقيق لا يخلو من المبالغة وبخاصة بعد أن أثبتت بالدليل المادى أن الزخارف التى اعتمد عليها Lamm) فى تقسيمه انما وجدت كلها مجتمعة فى كل انتاج العصر الأيوبى ، كما هو واضح على زخارف العملة التى تعتبر من الوثائق المؤرخة ، اذ فيها نقط وحبيبات وزخارف هندسية . مثل عملة صلاح الدين والعادل والصالح نجم الدين . سواء ما ضرب منها فى مصر ودمشق أو سوريا عامة .

ومن بين الرسوم التى ظهرت على زجاج العصر الأيوبى الرنوك مثل زهرة الزنبق والنسر

الزجاج فى العصر المملوكى

ولعل من أهم الأوانى الزجاجية المموه بالمينا ، التى بدأ ظهورها فى العصر الايوبى وازداد انتشارها فى العصر المملوكى هى المشكاوات .

والمشكاة ، لغة هى الكوة التى توضع فيها وسيلة الإضاءة ، من مسرجة الى قنديل قراية أو شمعة وما اليها . ثم أخذ من شكل الكوة وبداخلها وسيلة الاضاءة شكل المشكاة الزجاجية التى وضع بداخلها اداة الإضاءة . ولعل الفنان المسلم أراد أن يجسم ما جاء فى سورة النور من قوله تعالى « الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى ، يوقد من شجرة مباركة زيتونة » .

ويزخر متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بأكبر مجموعة من المشكاوات ، اذ يبلغ عدد ما يقتنيه منها ثمانين مشكاة مزخرفة بالمينا ومموهة بالذهب هذا فضلا عن المشكاوات الخالية من الزخارف .

كما يوجد بمشهد الامام الحسين رضوان الله عليه اثنتان وعشرون مشكاة مزخرفة ومموهة بالذهب باسم الظاهر أبى سعيد برقوق من القرن (١٥ م) . هذا عدا المجموعات الخاصة الموجودة بمصر وخارجها وكذا مجموعات متاحف العالم .

أما عن أشكال المشكاوات فلعل الأعم الغالب منها يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية ، الرقبة وهى مخروطية الشكل ذات فوهة متسعة ويستدق قليلا عند التصاقها بالبدن أسفل حيث تلتحم بالبدن . أما البدن فهو إما كروى أو بيضاوى أو يكون منتفخا فى الوسط ومسحوبا من أعلى ومن أسفل حيث يلتحم بالرقبة من أسفل . والجزء الثالث وهى القاعدة وهى مخروطية كذلك على شكل قمع مقلوب وكان لكل مشكاة عادة مقابض بارزة أو آذان قد تكون ثلاثة أو أكثر تعلق بها سلاسل معدنية تجتمع كلها عند كرة بيضاوية الشكل تشبه النعامة ، من الزجاج أو من الخزف أو بيضة نعام حقيقية .

والقصد من هذه الكره هو حفظ توازن المشكاة فلا تتأرجح . ويطلق الأوروبيون على هذه البيضة اسم بيضة الشرق ، وقد تزود المشكاة بأنبوبة رأسية قصيرة من الداخل لتثبت فيها الذبالة (الفتيل) ، أو تتدلى بداخلها (قرايه) مثبتة بسلوك فى حافتها .

أما زخارف الأوانى الزجاجية المموهة بالمينا ، وبخاصة المشكاوات منها ، فتعتبر فى العصر المملوكى عملا فنيا يقف على قدم المساواة مع مدارس التصوير المعاصرة .

فقد حظيت المشكاوات بالزخارف الهندسية والنباتية المتأثرة بالأسلوب والفن الصينى ، من حيث تحررها من جمود التجريد فى اسلوب سامراء ، والقرب من الطبيعة إلى حد كبير ، مثل زهرة اللوتس

وزهرة نبات الخشخاشي وزهرة عود الصليب أو عود الريح (Peony) وزهرة المرجريت وغيرها من الزهور . وقد تكون هذه الرسوم النباتية محصورة فى خامات أو اشكال هندسية أو منشورة فى بدن المشكاة .

أما الزخارف الآدمية والحيوانية فلم تلعب دورا يذكر فى زخارف المشكاوات ، وإن كانت زخارف الطيور متأثرة بالفن المغولى الصينى ، كما كثر استعمال الحيوانات والطيور الخرافية ، ولكنها تشبه إلى حد كبير مدارس التصوير المعاصرة . كما حظيت المشكاوات فى العصر المملوكى برسم الرنوك الحيوانية التى ترمز إلى القوة والشجاعة وأهمها النسر والببر والفهد . أو رنوك كتابية وهى خاصة بالسلاطين ، أو رنوك وظائفية كالكأس والبقجة والسلاح والمقلمة وعصا البولو وما إليها .

كذلك زخرت التحف الزجاجية بالزخارف الكتابية التى يمكن أن نقسمها إلى قسمين ، كتابات دينية تتضمن جمل دعائية أو آيات قرآنية وخاصة سورة النور وآية الكرسى وسورة التوبة . والقسم الثانى كتابات تاريخية تشمل اسم السلطان وألقابه وصفاته . وقد كتبت هذه الزخارف الخطية بالخط الثلث المملوكى أو الخط الكوفى المضفور على أرضية مورقة جميلة .

الـــــزجاج الإيـــــرانى

لعل اقدم ما عثر عليه من تحف زجاجية ترجع الى ايران فى العصر الاسلامى وذات مميزات واضحة . قد وجد بمدينة الرى ويرجع الى القرن (٢ هـ) ، وهى المدينة التى استعمل فيها زجاجو ايران فى زخرفة الأوانى الزجاجية ، شتى أنواع الصناعة فى زخرفة الزجاج من ضغط وحفر بارز وغائر وأسلاك مضافة وأختام وأقراص مضافة .

كما عرف الايرانيون الزخرفة بالمينا والتمويه بالذهب ، كما هو واضح من منتجات شيراز وهمدان ونيسابور وسمرقند وساوة والرى .

على أن صناعة الزجاج نهضت نهضة كبيرة فى عهد تيمورلنك فى القرن (١٥) ، على أيدى مهرة صناع الزجاج الذين جاء بهم الحكام من سوريا ومصر وأجزلوا لهم العطاء .

ولعل أهم ما امتازت به التحف الزجاجية وبخاصة فى العصر الصفوى ، الاشكال الجميلة من أباريق وقنينات ذوات الرقبة الطويلة الممتدة والتى تنتهى عادة بفوهة متسعة تشبه القمح . وكانت شيراز أعظم مركز لصناعتها .

الفصل الخامس

السجـــــاد

السجاد السلجوقى
السجاد المصرى فى العصر المملوكى
السجاد الأندلسى
السجاد الإيرانى
(أ) المواد الخام
(ب) العقد
(جـ) الزخارف
(د) أنواعه ومراكز تسويقه
طريقة الصناعة
السجاد التركى
أنواع السجاد التركى ومراكز إنتاجه
السجاد القوقازى
سجاد التركستان بآسيا الوسطى
السجاد الهندى الإسلامى

الســجــــــاد

لقد تعددت الألفاظ التى تدل على النسيج الوبرى الذى يبسط على الأرض ، أو على الأرائك أو يفرش على الأسرة والمقاعد ، فى اللغة العربية ، فهى البساط فى بعض معاجم اللغة اذ يقول السكيت ، البساط ما بسط ، ويقول ابن سيده فى مخصصه ، البساط ما افترشته . وقيل هى الطنافس التى لها خمل رقيق . وجاء فى القاموس ، النمارق والبسط كل ما بسط واتكئ عليه .

وجاء فى الكشاف للزمخشرى ، الزرابى بسط عراض فاخرة ، وجاء فى القرآن الكريم « وزرابى مبثوثة » وفى تفسير الجلالين الزرابى بسط ذات خمل ومبثوثة مفروشة . وزرابى فارسية معربة مكونة من (زر) أى الذهب وآب أى الماء) . وقيل البسط هى الرفرف وقيل هى العبقرى ، من قوله تعالى « متكئين على رفرف خضر وعبقرى حسان) .

وقيل للبسط الطنفسة وجمعها طنافس ، وقيل الدرنكة وهى الطنفسة وقيل الزولية وهى البساط . وهكذا نرى أن اللغة العربية غنية بألفاظها ومرادفاتها التى تدل على ما يبسط ويفرش .

وبرغم أن كلمة سجاد لم ترد بين أسماء البسط ، الا أن تلك الالفاظ تستعمل للسجود عليها ، ولما كانت وظيفة السجود أشرفها فى استعمال البسط والطنافس ، فقد استقر الأمر بين الأثريين على استعمال كلمة السجاد للدلالة على كل تلك الألفاظ السابق الإشارة اليها .

أما عن تاريخ نشأة السجاد الوبرى المعقود ، فقد تعددت الآراء وتشعبت ، فقد قال المؤرخون بوجوده ونشأته فى آسيا ، ومن المحتمل أن تكون قبائل وسط آسيا أول من صنعه اعتمادا على توفر مادة الصوف الضرورية لهذه الصناعة ، هذا بالاضافة الى طبيعة البيئة القارصة البرد شتاء التى تحتاج الى مثل هذه المنسوجات الوبرية السميكة .

وقال رجال الآثار بنشأته منذ العصر الفرعونى ، اعتمادا على قطع من النسيج الوبرى السميك عثر عليها فى مقابر الاسرة الحادية عشرة . ولكن هذه الآراء جميعها لا يمكن الاطمئنان اليها ، فبالنسبة

لأقوال المؤرخين ، ليس لها دليل مادى يؤيدها أو ينفيها ، أما عن النسيج الوبرى المصرى فهو من قبيل المنسوجات الوبرية غير المعقودة .

ولعل من الأمثلة الهامة التى يجدر الاشارة إليها السجادة التى عثر عليها المنقب الأثرى الروسى رودنكو **Rudenko** وبازريك **Pazyr** فى أواسط منغوليا فى اقليم الطاى **Altai** وهى محفوظة فى متحف الهيرميتاج بلننجراد .

وقد اختلف مؤرخو الفنون فى تعيين وتحديد تاريخها ولكن كامل خيرو التكريتى استطاع بعد دراستها دراسة دقيقة من حيث طريقة الصناعة أن يثبت أنها ليست سجادا وبريا معقودا بل هى نسيج غليظ منسوج بطريقة السوماك **Somak** أنظر لوحة (الهيرميتاج) .

وقد أطنب مؤرخو العرب فى الحديث عن الطنافس والبسط التى غنمها المسلمون عند فتحهم للمدائن ، وخصوا منها سجادة تعرف باسم (بهار كسرى) ومعناها (ربيع كرسى) . فقد وصفها الطبرى فقال إن مساحتها ستون ذراعا فى ستين ذراعا ، ورسومها كالرياض أرضه مذهبة ووشيه بفصوص وثمره بجوهر وورقه بحرير وماء الذهب ، فلما قسم سعد بن أبى وقاص فيأهم لم يقسمها فأرسلها الى عمر » . وقد أورد هذه القصة ابن الأثير والبيهق وابن مسكويه وابن العميد وغيرهم كثير .

أما عن طريقة نسجها فقد اتفق علماء الآثار على أنها ليست نسيجا وبريا معقودا اعتمادا على ما جاء فى وصفها من أنها تحتوى على خيوط معدنية وأنها مرصعة بالاحجار الكريمة ، فقد قال بوب **Pope** وكذا شيرمان **Schormann** إنها منسوجة بطريقة القباطى **Tapestry** ويقول كونل وكذا بود **Bode** أنها ليست سجادا وبريا معقودا ويرجح **Godard** أنها من أعمال الوشى والتطريز .

على أننى لا أستبعد أن يكون بساط (بهار كسرى) سجادا وبريا معقودا ، وذلك اعتمادا على ما جاء فى وصف المؤرخين العرب ، ذلك أن وجود الخيوط المعدنية والأحجار الكريمة لا يمنع أن يكون البساط منسوجا بطريقتى الديباج بالخيوط المعدنية ومرصعة بالجواهر أما الوبرة المعقودة فقد تكون منسوجة بخيوط حريرية أو صوفية ، ولدينا أمثلة عديدة من السجاد الوبرى المعقود المحتوى على زخارف منسوجة بطريقة الديباج من خيوط معدنية ومرصعة بالجواهر مما تزخر به مشاهد الأئمة فى النجف وكربلاء والكاظمية ومشهد ، من صناعة ايران فى العصر الصفوى .

وقد عثر المنقبون فى حفائر الفسطاط على قطع من السجاد الوبرى على بعضها بقية كتابات مؤرخة يرجح إنها سنة ست ومائتين بعد الهجرة (٨٢١ م) . وقد عده متحف الفن الإسلامى وكذا متحف المتروبوليتان بنيويورك من السجاد الوبرى المعقود ، ولكن بالكشف على هذه القطع تبين لى ، أنه نسيج وبرى سميك لا عقدة له ، وعلى ذلك فقد استبعدته من موضوعنا .

السجـــاد السلجـوقى

على أن أقدم سجاد عثر عليه حتى الآن يرجع إلى العصر السلجوقى ، فقد وجد فى مسجد علاء الدين بقونية الذى بنى (سنة ٦١٦ هـ/ سنة ١٢١٩ م) على ثمانية بسط ، من المحتمل أنها من صنع الأتراك السلاجقة فى القرن السابع الهجرى .

فقد أخبرنا ماركو بولو الذى ، زار آسيا الصغرى (١٢٧٠م) أن بلاد التركمان كانت تنتج أجمل وأفخر أنواع البسط . كما عثر على ثلاث قطع بجامع (أشرف أوغلو) فى (بايشهر) مماثلة لما عثر عليه فى مسجد علاء الدين بقونية .

وهذه القطع مصنوعة بطريقة الوبرة المعقودة اذ تحتوى البوصة المربعة على (٨٣) عقدة ، وهى محفوظة بمتحف الاوقاف باسطنبول .

ومما يدعو للدهشة حقا ، أنه لم يصلنا حتى الآن سجاد من القرنين الرابع عشر والخامس عشر فى إيران ، برغم وجود صورها فى مخطوطات العصرين المغولى والتيمورى . كما ظهر فى صور مصورى أوربا فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر وخاصة فى تصوير هولباين .

السجاد المصرى في العصر المملوكى

على أننا قد عثرنا فى مصر على سجاد وبرى معقود يرجع الى العصر المملوكى من القرن الخامس عشر والسادس عشر. وان كان علماء الآثار قد اختلفوا بشأنه ، فنسبوه أول الأمر الى دمشق والى مراكش والى آسيا الصغرى ، ولكن استقر الرأى اخيرا على أنه من صناعة مصر.

ويمتاز السجاد المصرى بمميزات انفرد بها دون غيره من سجاد العالم الاسلامى . فمن ناحية المادة الخام نجد أن معظمه مصنوع من الحرير لحمة وسدى ووبرة . البعض نجد لحمته وسداته من الكتان ، ويندر أن تكون وبرته من غير الحرير . اما عن الالوان المستعملة فى السجاد المصرى ، فنجد أرضيته غالبا من اللون الاحمر وزخارفه باللون الاخضر النافض واللون الذهبى .

وقوام الزخارف فى هذا السجاد هى الرسوم الهندسية بخاصة الشكل الثمانى الذى يشكل العنصر الأساسى فى ساحة السجادة وقطاعات منه فى الاركان . وتحيط بالمثمن من الداخل عناصر نباتية محورة تبدو وكأنها شماعد .

ويحيط بالسجادة إطار عريض مكون من مجموعة من الاشرطة الرفيعة المحتوية على زخارف نباتية محورة كذلك . وتشبه الرسوم الهندسية لهذا السجاد الزخارف التى تجدها على التحف المملوكية وخاصة جلود الكتب . وقد اشار الرحالة الاوروبيون الذين زاروا مصر فى نهاية العصر المملوكى فى القرن السادس عشر ، الى وجود مصانع لنسيج السجاد فى القاهرة كما ذكر المؤرخون الترك بأن مهرة صناع السجاد قد نقلوا من مصر الى اسطنبول .

السجـــاد الأنـــدلسى

كذلك وجدت مجموعة من السجاد الأندلسى الذى يرجع الى القرنين الرابع عشر والخامس عشر. ولعل التشابه الشديد بين السجاد المصرى والاندلسى من حيث الزخارف هو الذى دعا بعض علماء الآثار، الى الاعتقاد أن السجاد المصرى هو كذلك من صناعة المغرب والاندلس.

على أن أقدم ما وصل الينا من سجاد الاندلس يرجع الى القرن الثامن الهجرى، وبخاصة النوع الذى يحتوى على رسوم وحدات معمارية مصفوفة فى ساحة السجادة.

وقد عرفت باسم سجاجيد السيناجوج (كنيس اليهود). ويمتاز اطار هذا النوع من السجاد باحتوائه على شريط عريض من زخارف تشبه الكتابة الكوفية.

على أن السجاد الأندلسى، الذى يرجع إلى القرن الخامس عشر، يمتاز بزخارفه الهندسية وبخاصة الشكل المثمن الذى استعمل بكثرة فى السجاد المصرى، وان امتاز السجاد الاندلسى بصغر وحداته الهندسية ودقتها.

كما تضم الزخارف رسوم نجوم كثيرة الأطراف تبدو وكأنها ماسة مشعة ولذا عرف هذا النوع من السجاد الأندلسى باسم الماس **Diamond** .

كذلك كان يضم السجاد الأندلسى رسوم طيور وحيوانات وآدميين محورة عن الطبيعة وبأسلوب تجريدى. وترى هذه الزخارف فى الاطار الذى يحيط بالسجادة. مضافا اليها زخارف من حروف كوفية.

ونلاحظ أن الالوان المستعملة فى السجاد الاندلسى هى اللون الاحمر للارضية فى معظم الاحيان والاطار، أزرق داكن. والزخارف الكتابية المستعملة فى اطار هذا السجاد تشبه زخارف السجاد الذى رسمه هولباين فى لوحاته.

وقد عثر على مجموعة من السجاد الاندلسى، الذى يرجع إلى القرن الخامس عشر، عليها رسوم رنوك اسرات معروفة فى ذلك الوقت بحيث أصبح من اليسير تأريخ قطع السجاد.

وقد امتاز السجاد الاندلسى بطوله العظيم وضيق عرضه، مما يدل على ضيق عرض الانوال التى نسجت عليها.

السجـــاد الإيـــرانى

على أن السجاد الاسلامى لم يصل غايته الا فى العصر الصفوى ، فقد نال شهرة عالمية لم ينله اى نوع من انواع السجاد الذى سبقت الاشارة اليه . حتى ان بعض الغربيين ، اعتقدوا أنه ليس هناك من يصنع السجاد فى العالم غير الايرانيين .

ولعل السبب فى ذلك هو أن صناعة السجاد كانت قبل العصر الصفوى فى ايران وغيرها ، صناعة أهلية ، ولكنها أضحت فى عهد الصفويين صناعة حكومية تخضع للرقابة والاهتمام الشديد . بل ان بعض الملوك والامراء لم يكتفوا بانشاء المصانع فى قصورهم ودورهم ومدنهم فحسب ، بل شاركوا فى صناعة السجاد برسم وتصميم زخارف معينة .

فتحدثنا المراجع التاريخية فى هذا الشأن ، فتقول إن الشاه طهماسب (١٥٢٤ م — ١٥٧٦ م) كان يقوم برسم صور السجاد ومسوداته بنفسه . وكان طبيعيا ان تكون مصانع السجاد من السعة والفخامة ، وأن تحتوى مخازنها على أجود انواع الصوف والحرير والخيوط الذهبية والفضية ، والاصباغ على اختلاف انواعها . هذا بالاضافة الى امتلاك تلك المصانع للعديد من قطعان الضأن والابل والماعز وما اليها من الماشية التى تزود المصانع بما تحتاج إليه .

ولما كانت صناعة السجاد ترتبط ارتباطا وثيقا بالرسم والتصوير ، لذلك فقد عنى الملوك والأمراء بالمصورين والرسامين عناية خاصة وأصبحت لهم الحظوة فى البلاط . فقد عهد إليهم بالإشراف على جميع نواحى الحياة الفنية فى البلاد وكان السجاد يحتل المكانة المرموقة من بينها .

ولعل من أشهر المصورين الذين استخدمت رسومه فى السجاد الذى عرف باسم سجاد الاشجار المزهرة ، بهزاد فى تبريز فى عهد الشاه طهماسب . وكذلك المصور قاسم على ، الذى اشتهر برسوم سجاجيد الارابيسك وعساليج العنب ، والمصور شيخ زاده ، الذى برز فى رسوم السحب الصينية التى ازدان بها السجاد الإيرانى . كما أسهم فى هذا المضمار المصور شريف الدين على زاده والمصور ميرسيد على كما يثبت ذلك مخطوطة (طفرنامه)للأول ومخطوطة (نظامى) للثانى .

المـــــواد الخـــام

وتعتمد صناعة السجاد اعتمادا كبيرا على المواد الخام المحلية التى تصنع منها وفى مقدمتها الصوف . وقد ساعد على وفرة الصوف وجودته فى إيران عوامل عدة . اذ يتوفر فيها المناخ المناسب ، فالمناطق الجبلية الباردة الجافة تنتج اجود أنواع الصوف ، الذى يتصف بلمعانه وبريقه . لذلك اشتهرت المناطق المرتفعة فى شمالى ايران ، وحول بحيرة اورميا وأقليم خوى وماكو وسوج بولك وسالامز واشنو ، وكذا مرتفعات القوقاز وتركستان وغربى ايران بصوفها الجيد .

كذلك كان لمياه المرعى أثر يذكر فى جودة الصوف ، فان نسبة الأملاح اللازمة إذا توفرت ، أثرت على نمو الصوف وجودته وطول فتيلته وقوة لمعانه . كما ان العناية بالأغنام والمحافظة عليها وذلك بتغطيتها بقطع من القماش لحماية صوفها من الاوساخ ، كما تفعل القبائل التترية والأوزبك ، كما يكثر تمشيط صوف الاغنام وغسله للمحافظة عليه من التشقق والتكسر حتى يأتى وقت جزه .

وقد كان لعمال السجاد خبرة كبيرة فى اختيار انواع الصوف التى يريدونها ، فقد كان صوف الحيوان الواحد يقسم الى درجات ونوعيات . فالصوف الذى يجز من منطقة الكتف أو الظهر أجود من الصوف المأخوذ من بطن الحيوان أو سيقانه .

كما أن صوف الحيوان الصغير أفضل من صوف الحيوان الكبير ، اذ كلما كبر سن الحيوان ازداد صوفه خشونة . وخير ما يحصل عليه من الصوف من الحيوانات التى تتراوح اعمارها من (٨ — ١٤) شهرا .

كما أن صوف الحيوانات الميتة أقل جودة من الحيوانات الحية ، فقد كانت المجازر تزود مصانع السجاد بصوف غير جيد يطلق عليه الايرانيون اسم (طباهى) . وهو صوف الحيوانات الميتة الذى يفقد لمعانه الطبيعى ولا يقبل الصبغة الحمراء بنجاح الا أنه صالح جدا فى صبغة النيلة . ويضطر صانع السجاد بمعالجته بمحلول الكلس مع محلول حامض الليمون لتحسين نوعه .

ويلى القطن الصوف فى الأهمية بالنسبة لصناعة السجاد ، فقد استخدم فى اللحمة والسدى وكذلك فى الوبرة الناصعة البياض فى بعض الأحيان .

ولذلك فقد تعددت مناطق انتاجه فى ايران نذكر منها كما جاءت فى المراجع العربية ، مرو والديلم وتستر والرى ويزد وكورة اصطخر وخراسان ونيسابور ويم شرق كرمان .

ويأتى الحرير فى المرتبة الثالثة ، وقد كان معروفا فى المنسوجات الايرانية منذ أقدم العصور . ولكنه استخدم فى وبرة السجاد المعقود فى العصر الصفوى . ولم تقتصر صناعة السجاد على

الخيوط الطبيعية النباتية والحيوانية السالفة الذكر ، بل استخدمت كذلك الخيوط المعدنية كالذهب والفضة والمذهبة والمفضضة .

مواد الصباغة :

ومن المواد الخام التى تقوم عليها صناعة السجاد إلى جانب الخيوط بأنواعها مواد الصباغة ، وقد كانت إيران وما تزال أغنى بلاد العالم فى هذا المضمار . وتقسم مواد الصباغة من حيث مصدرها وتركيبها إلى ثلاثة أقسام نباتية وحيوانية وكمائية .

وكانت الصبغات النباتية تستخرج من جذور وسيقان وأوراق وأزهار وثمار وقشور النباتات ، فقد كان اللون الأزرق يستخرج من نبات النيلة الذى كان ينمو فى إيران وشرقى الهند وأواسط آسيا منذ أقدم العصور . وكانت إيران تستورده من البنغال حيث كان ينمو بكثرة .

وكان المصدر الرئيسى للون الأصفر ، نبات الزعفران وقشور الرمان التى تعطى لونا أصفر مائلا إلى الخضرة فإذا أضيف له الشبرم أعطى لونا أصفر يميل إلى اللون البرتقالى .

ويستخرج اللون البرتقالى من جذور نبات الكركم (الزعفران الهندى) وكذلك من نبات الحناء ويخلط الكركم والفوة . أما الأصفر الباهت فيحصل عليه من التوت الذى يعطى اللون الأصفر المائل الى الخضرة ، وكذا لحاء شجر السندباق ومن نبات العليق . كما كان الإيرانيون يحصلون على صبغة خضراء نافضة من ورق العنب التى كانت تعرف باسم (ارجى ماو) .

أما الصبغة الحمراء النباتية فيحصل عليها من الفوة والعليق والبنجر وصمغ اللك ، ونوع من الخشب يعرف باسم (كمباجى) . ويعرف اللون الأحمر النباتى فى إيران باسم دوغى ومعناها الفوة المحولة إلى صبغة بواسطة اللبن الحامض .

ومن الألوان الثلاثة السالف الإشارة إليها يمكن تركيب الألوان الأخرى الثانوية .

أما اللون الأسود فكان يستعمل فيه الصوف الأسود الطبيعى كما تستعمل فيه برادة الحديد مع الحامض ، أو حجر النار الحديدى ، الذى يتلف السجاد بالتآكل نتيجة التأكسد لاحتوائه على أوكسيد سلفات الحديد . أما المصادر النباتية للون الأسود فهو قشر الرمان وعفص البلوط ، وكذلك شجر البقم الأحمر كما استعمل اللون الأزرق الداكن الذى يطلق عليه الإيرانيون اسم (سوماهى) .

أما الصبغات الحيوانية فكانت تعطى اللونين الأحمر والأصفر فقط ، أما الأحمر فقد كان يؤخذ من دودة القز التى تعيش على شجرة التوت ثم دودة القرمز التى تعيش على شجرة البلوط وتستورد من الهند . كما كان يحصل على اللون الضارب إلى الحمرة من دم الثيران .

وكذلك كان يحضر لون (الزنجفر القرمزى) من دم الأغنام ، إلا أن سره قد ضاع . ويستخلص اللون الأصفر الحيوانى من مرارة الحيوانات بعد تجفيفها ودقها .

أما الصبغات الكيمائية فقد وصلت إيران فى منتصف القرن ١٩ ، عندما ضعفت الدولة الفارسية ، وذلك لسهولة وسرعة صنعها بالإضافة إلى رخص أثمانها ، فأقبل عليه صناع السجاد أقبالا كبيرا . ولم يفطن صباغو إيران إلى أضرار هذه الصبغات إلا بعد فوات الأوان ، وبعد أن نسوا الكثير من أسرار الصباغة القديمة ، التى لم تدون فى كتب بل كان يتلقاه الابن عن الأب وهكذا .

كما أن استعمال الصبغات الكيمائية التى أضرت بالصوف والمواد الخام ، بالإضافة إلى زوال الألوان ، مما شوه شكل السجادة كما أتلف صوفها وهكذا فقد السجاد الإيرانى سمعته وشهرته العالمية .

إزاء كل هذا اضطرت الحكومة الإيرانية سنة ١٩٠٣ إلى منع استيراد الصبغات الكيمائية وأصدرت قانونا يعاقب كل من توجد بحوزته هذه الصبغات بهدم محل عمله وقطع يده اليمنى وإتلاف منسوجاته .

أنواع العقد :

تنقسم العقد التى استعملت فى السجاد الإسلامى الى ثلاثة أنواع : عقدة سينا أو العقدة الفارسية وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سدى واحدة ويبقى أحد طرفيها فوق السداة المجاورة والطرف الآخر تحتها .

وعقدة جوردوس التركية وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سداتين ويخرج طرفيها من بينهما .

أما العقدة المنفردة أو الاسبانية وهى التى يلتف فيها خيط الوبرة على سدى واحدة ويظهر فيها فوقها فقط ، انظر الشكل . وكما تعددت العقد تعددت نهايات السجاد المكونة من نهاية السدى التى تعقد عادة مع بعضها أو تنسج بطريقة زخرفية أو على شكل أشغال الإبرة المضفورة .

زخارف السجاد الإيرانى

وتعتبر معرفة اسم أو مركز انتاج السجاد الايرانى من أعقد الأمور وأصعبها ، وذلك لكثرة وتعدد مراكز الانتاج وتشعبها ، ومن ثم فقد اختلف علماء الآثار فى تصنيفه ، فمنهم من صنفه حسب مراكز انتاجه ، ومنهم من اتخذ الزخارف أساسا للتصنيف .

على أن كلا الأسلوبين يجب أن يؤخذ بشئ كثير من الحذر . ذلك أن كثيرا من أسماء البلدان التى تذكر على أنها مراكز إنتاج ، ما هى فى الواقع إلا مراكز تسويق وتجارة ، ولايوجد بها مصانع للإنتاج على الإطلاق .

فضلا عن أن بعض العناصر الزخرفية يمكن أن يتخذ قواما لزخارف سجاد أكثر من مركز واحد من مراكز الإنتاج ، خاصة إذا علمنا بأن الكثير من المصانع الحكومية كانت تنفذ ما يرسمة كبار المصورين . وقد يحدث أن تقوم أكثر من منطقة إنتاج بتنفيذ صور سجاد لمصور واحد . هذا ويجب أن لا نغفل هنا ما يأمر به الشاه عباس بأن يحتفظ كل إقليم بأساليبه وطرقه المحلية القديمة . لذلك فقد رأيت أن أتناول الأسلوبين فى التقسيم للسجاد الايرانى مع شىء كثير من الإيجاز .

أنواعه ومراكز انتاجه وتسويقه

١ ـ هراة :

لعل من أهم مناطق الإنتاج للسجاد الإيرانى فى العصر الصفوى هى هراة التى تقع على الطريق التجارى الهام الذى يربط الهند والتركستان بإيران . وقد امتاز سجاد هراة فى القرن (١٧ م) بجمال زخارفه وتناسق ألوانه وباحتواء أرضيتة على أوراق مسننة متشابكة مع عساليج زخارف أرابيسك وسحب صينية وزهرة اللوتس ونبات عود الصليب .

وهناك أسلوب خاص نسبه بعض علماء الآثار إلى هراة قوام زخارفه فروع وأغصان نباتية تنتهى برءوس حيوانية عرفت باسم الأشجار المتكلمة (واق الواق) .

٢ ـ تبريز :

كانت تبريز عاصمة لأقليم اذربيجان وهى تقع فى شمال غربى إيران فى منطقة جبلية باردة تكثر فيها المراعى ذات الأصواف الممتازة . وقد كانت تبريز فى عهد الشاه طهما سب مركزا لجمع السجاد وتصديره إلى جانب مصانعه المحلية . وقد امتاز سجاد تبريز باحتوائه على الجامة أو الصرة التى تتوسط ساحة السجادة وقد توجد قطاعات منها فى أركان السجادة .

وقد تحاط الجامة فى بعض الأحيان بإطار عريض أبيض أو أزرق أو أحمر خال من الزخارف . وقد يملأ الجامة أو الصرة شكل نجمى متعدد الرءوس .

٣ ـ همدان :

تتوسط واديا زراعيا متاخما لسهول فرغان شمال شرق جبال الوند ، ولذلك امتازت المنطقة كلها باستخدام وبر الإبل فى انتاج سجادها وبلونه الطبيعى وجودة الصباغة وقلة الزخارف المستعملة فيها وبلونها الأبيض العاجى أو من أطياف وبر الإبل . وتمتاز الأرضيات عامة باستخدام الأحمر الفوى والأزرق والأصفر .

٤ ـ قاشان :

تقع قاشان بالقرب من منطقة ينمو بها شجر التوت حيث يربى دود القز ، فهى تقع إلى شرق جبال جورد Quhrud . ويعتبر سجاد قاشان من أجود أنواع السجاد الإيرانى من حيث المواد الخام والألوان البراقة وطريقة الصناعة وليس من المستبعد أن يكون العامل الذى كتب اسمه على سجادة مسجد الشاه اسماعيل الصفوى باردبيل ، وهو مقصود كاشانى ، من صناع كاشان وأنه نسجها هناك .

وقد وصلت مدينة كاشان فى القرن ١٦ م إلى درجة تقرب الكمال فى صناعة السجاد الذى استعمل فى نسجه أكثر من طريقة صناعية فإلى جانب الوبرة المعقودة زخرف السجاد بطريقة الديباج الموشى بخيوط الذهب والفضة .

ويمتاز سجاد قاشان بأنه السجاد الإيرانى الوحيد الذى استعمل فيه اللون الأخضر بدرجاته وأطيافه المتعددة وكذا اللون الأحمر بدرجاته وأطيافه .

٥ ـ خراسان :

ومن أبرز العناصر الزخرفية التى تميز سجاد خراسان شكل الكمثرى أو المخروطى وشكل السمكة التى تعرف (بالماهى) ، ومن أهم مراكز إنتاج السجاد بإقليم خراسان مدينة مشهد عاصمة الإقليم التى اتخذها الشاه عباس عاصمة له لفترة قصيرة .

٦ ـ شيراز :

كانت شيراز مركزا من مراكز صناعة سجاد القصور والأمراء وذلك لجودة صوفها الناعم الذى كانت تحصل عليه من المراعى والوديان المحيطة بها فضلا عن مناخها البارد .

وتمتاز شيراز بسجاجيد الصلاة الصغيرة الحجم المحتوية على عقود ترمز للمحراب على جانبيه أشجار السرو . كما يمتاز اطارها بكثرة الأشرطة المحتوية على الزهور والورود . كما يتميز سجاد شيراز بأسلوب نسجه بلحمة زرقاء زاهية .

٧ ـ كرمان :

كانت كرمان التى تقع جنوب شرق إيران مركزا هاما لإنتاج الأنواع الجيدة من السجاد على أيدى القبائل الرحل التى تنحدر من أصل مجوسى . وبرغم وفرة الحرير الذى تنتجه المنطقة لوجود أشجار التوت التى يربى عليها دود القز ، إلا أن أغلب ما أنتجته كرمان من السجاد كان من الصوف . وذلك لجودة صوفها كذلك .

ويمتاز سجاد كرمان برسوم أزهاره القريبة من الطبيعة وبالمناظر التصويرية المأخوذة من الملاحم والتراث القديم وكذا رسوم الأشخاص .

٨ ـ أصفهان :

أنشأ الشاه عباس (سنة ١٥٨٧ ـ ١٦٢٩ م) مدينة أصفهان وبذلك أصبحت مركز النهضة الفنية فى العصر الصفوى . وقد كانت أصفهان مركزا لنسج السجاد استمر حتى القرن ١٩ م وفى أصفهان تطورت زخارف السجاد حتى بلغت غايته . بل انها كانت تنتج أنواعا من السجاد له أسلوب خاص عرف بطراز الشاه عباس فى القرن (١٧) . ويمتاز هذا الطراز باحتوائه على زخارف الأرابيسك والزهريات والمراوح النخيلية وسحب الصينية وغيرها من الأزهار والتفريعات النباتية .

هذا بالاضافة إلى مجموعة كبيرة من مراكز الصناعة التى تميز سجادها بالمادة الخام أو بطريقة العقدة أو الصبغات وما إليها مثل فرغان التى تقع فى سهل فرغان إلى الشرق من جبال الوند . وسينا ، التى تقع فى المنطقة الجبلية المتاخمة لتركيا فى شمال غرب إيران ، وبيجر عاصمة إقليم غربى إيران .

وكردستان فى شمال غرب إيران حيث يسكن الأكراد ، الذى امتاز سجادهم بزخارفه البدائية المحورة عن الطبيعة والتى يبدو عليها التأثير القوقازى . وكذا هيرز التى تقع فى إقليم جبلى إلى الشرق من إقليم أذربيجان ، الذى تأثرت زخارفه بمؤثرات مغولية واضحة ومراكز إنتاجه الهامة .

كذلك سارااباند التى تقع على سفوح جبال الوند شمال غربى إيران . ويمتاز سجاده باحتوائه على الشكل المخروطى ، نسبة إلى الاسم الذى كان يطلق على المنطقة (تيراه مير) نسبة إلى قرية (مير) بمعنى (الكوز) . ومركز (كاراداغ) الذى يقع بين تبريز ونهر أرامس فى سلسلة جبلية تسمى كاراداغ أى الجبل الأسود ، والتى يشبه إنتاجها إنتاج جيرانهم فى جنوب القوقاز فى كاراباغ كما تشبه سجاد الأكراد .

ويشبه إنتاج مركز كرمنشاه الذى يقع على الحدود الغربية لإيران وبالطريق المؤدى إلى بغداد ما تنتجه مصانع كرمان من السجاد ، والذى يشبه بدوره صور المخطوطات المعاصرة .

واذا أخذنا برأى الفريق الثانى من علماء الآثار القائل بتقسيم السجاد الإيرانى تبعا للإسلوب الزخرفى ، فإنه يجمع بأنه يمكن تقسيمها إلى العناصر والأساليب الآتيه :

١ ـ السجاجيد ذات الصرة أو الجامة :

وتتكون زخارف هذا النوع من صرة أو جامة ترسم فى وسط ساحة السجادة وتكون العنصر الرئيسى الواضح بها . وقد نجد أجزاء من الجامة فى أركان السجادة . وقد يتدلى من أسفل وأعلى الصرة ، إناء على شكل مشكاة أو زهرية . ومن أهم المراكز التى أنتجت سجاد الصرة مدينة تبريز وقاشان .

٢ ـ السجاد ذو الزخارف الحيوانية :

وتحتوى على مجموعة متنوعة من الرسوم الحيوانية وقد تدخل الرسوم الآدمية فى زخارفها . وترسم الصور الحيوانية على ارضية من الزهور والنباتات بحيث لا نكاد نعرف أى العنصرين صاحب الصدارة . وقد يضاف إلى ما تقدم وجود الصرة أو الجامة بالسجاد ، ومن أحسن المراكز لإنتاج السجاد ذى الرسوم الحيوانية قاشان وتبريز .

٣ ـ سجاد الزهور :

وقوام زخارف هذا السجاد مراوح نخيلية ورسوم سحب صينية وزهور مركبة . كما يمتاز باحتوائه على وريقات طويلة مقوسة ومشرشرة . وارضية هذا السجاد فى معظم الأحيان حمراء اللون ، بينما الأطار أخضر. وأهم مراكز إنتاج هذا السجاد هراة فى القرن (١٧ م) .

٤ ـ سجاد الأرابيسك :

يزخرف هذا السجاد فروع نباتية منثنية ومحورة وقريبة الشبه من الزخارف النباتية المحورة بأسلوب سامراء التى تعرف باسم (أرابيسك) التى تتكرر فتعطى ساحة السجادة كلها .

ويمتاز هذا السجاد باحتوائه على إطار عريض يضم بحورا يحتوى بعضها على زهور مركبة وأخرى بعضها يحتوى على كتابات فارسية ، وقد تحتوى على جامة فى وسط السجادة .

٥ ـ سجاد الزهريات :

لقد امتاز السجاد الذى صنع فى عهد الشاه عباس باحتوائه على عنصر وحدة زخرفية تشبه الزهريات مكونة من مجموعة من الزهور . ولا يتوسط السجادة شئ بل أن رسومها تصف فى توازن وتقابل حول محورها الأوسط .

ويمتاز هذا النوع من السجاد بمتانته ودقة صناعته وكثافة وبره وضيق إطاره ، كما يغلب أن تكون

أرضيته زرقاء أو حمراء . كما تمتاز السجادة بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها . وقد صنع هذا السجاد فى أقاليم إيران الوسطى فى القرنين (١٦ ، ١٧ م) .

٦ ـ سجاد الأشجار :

يحتوى هذا السجاد على رسوم الأشجار ، التى تكون الموضوع الرئيسى فى زخرفة السجادة ، وقد نرى إلى جانب الأشجار عناصر زخرفية أخرى من جامات ورسوم طيور وحيوانات وزهور وسحب صينية .

وقد ترسم الأشجار فى السجاد بشكل محور فى تكرار زخرفى يبعدها عن أصولها . وقد اشتهرت بصناعة هذا النوع من السجاد شمالى إيران فى القرن (١٦ ، ١٧ م) .

٧ ـ سجاجيد الصلاة :

لقد امتاز شمال غربى ايران ولا سيما تبريز بصناعة سجاجيد صغيرة للصلاة . ويتميز هذا السجاد باحتوائه على آيات قرآنية مكتوبة بخط النسخ والكوفى والتعليق فى أرضية السجاد وفى المناطق التى تحيط بها .

وتحتوى سجاجيد الصلاة على خيوط معدنية منسوجة بطريقة الديباج ويلاحظ أن الزخارف النباتية فى ساحة السجادة موضوعة بشكل معين على هيئة محراب .

٨ ـ سجاد الحديقة :

لقد قسمت ساحة السجادة الى أقسام يفصل بينها أشرطة عريضة ملئت بخطوط متعرجة ترمز الى تموجات المياه . أما الأقسام المفصولة فقد ملئت بزهور وأوراق نباتية ، حتى أن السجادة تبدو وكأنها حديقة تفصل بين أحواضها مجار مائية . وقد راعى صانع السجاد بأن تكون المجارى المائية باللون الازرق النافض والموج باللون الاسود أو الازرق الداكن .

كما نلاحظ أن أحواض الحديقة أرضيتها ذات لون برتقالى . وقد كثر صنع هذا النوع من السجاد فى آخر عهد الدولة الصفوية فى القرن (١٨) م وأنه كان يصنع للسوق الأوروبية وهى من صناعة شمال غربى إيران وكردستان .

٩ ـ السجاجيد البولنديه :

لقد نسب هذا النوع من السجاد الى بولندة حينا من الزمن ، ولكنها من انتاج مصانع البلاط فى أصفهان فى نهاية القرن (١٦) واوائل القرن (١٧) م أما زخارفه فخليط من الزخارف القريبة من الطبيعة والمحورة والمركبة .

ولعل أبرز ما يمتاز به السجاد البولندى هو أن أرضيته ليست ذات لون واحد بل ذات أرضيات مختلفة الألوان . وأهم الألوان فى هذا النوع من السجاد الأصفر والأخضر النافض والبرتقالى والأزرق الفيروزى و الأحمر القرمزى .

طريقة الصناعة

أما من الناحية التطبيقية ، فقد انفردت السجاجيد الإيرانية بأسلوب وطراز خاص فقد اتبعت فى صنعها طريقتان متعارضتان معقدتان ، تمتا فى ذات الوقت وعلى نول واحد .

وقد تطلبت طريقة الصنع هذه نوعين من خيوط السداة ، النوع الأول خاص بالعقدة والوبرة ، والنوع الثانى خاص بنسيج الزخارف غير الوبرية المنسوجة بطريقة الديباج بخيوط فضية وذهبية . وتشبه هذه المجموعة من السجاد من حيث المظهر النسجى مجموعة من الستور الصفويه .

كذلك تختلف زخارفها فبعضها منسوج بطريقة الديباج بخيوط من الذهب والفضة والبعض الآخر منسوج بطريقة النسيج الوبرى ، غير المعقود المعروف باسم (القطيفة) .

وقد ظهر هذا الأسلوب التطبيقى ممتزجا مع الأسلوب الفنى والزخرفى لأول مرة فى إيران فى القرنين السادس عشر، والسابع عشر وبخاصة فى عهد الشاه عباس الأول (١٥٨٦ — ١٦٢٨ م) ، الذى ظهر أسمه على ثلاث من هذه القطع .

وتعتبر اللوحة رقم (٩١) أروع ما أنتجه ذلك العصر ، بل أروع ما ظهر فى صناعة السجاد حتى الآن ، كما أن مساحتها تعتبر مساحة قياسية . بالنسبة لهذا النوع من السجاد . فالسجادة قد صنعت على دفعتين من قطعتين ثم خيطتا ببعضهما البعض وتبلغ مساحة القطعة الواحدة منها ٤٣ر١ مترا × ٧٨ر٤ أمتار طولا .

أما الألوان المستعملة فى السجاد فجديرة بالتنويه والالتفات ، فأرضيتها ذات لون قرمزى ناصع ، عليها زخارف متعددة الالوان أما الزخارف المنسوجة بطريقة الديباج فباللون الفضى والذهبى . كما أن أسلوبها الزخرفى يتطلب بحثا ودراسة .

فالسجادة تشمل على أسلوبين متميزين من الزخارف ، الأسلوب الأول قوام زخارفه وحدات زخرفية كبيرة من رسوم الأرابيسك . والثانى زخارفه نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير ويحيط بالسجادة إطا ر ضيق بالنسبة إلى مساحة السجادة ، ويمتاز بلون أرضيته الزرقاء وألوان العناصر الزخرفية الفاقعة والمتضاربة مع لون الأرضية .

ولكن الفنان الفارسى استطاع بمهارة أن يخرج من هذه الألوان الفاقعة والمتضاربة وحدة منسجمة بديعة التكوين ، وزخارف هذه السجادة وكذا طريقة صناعتها وموادها الخام تشبه الى حد كبير سجادتين أحداهما فى مجموعة اللورد ابركونوى ABerconway بلندن والثانية فى مجموعة الامير السابق يوسف كمال بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

وبالمجموعة قطعة ثانية ترجع إلى ذات العصر ، وذات المصنع الذى صنعت فيه القطعة السابقة ، كما أنها تشبه الى حد كبير قطعة موجودة فى خزائن كتدرائية سانت مارك ST. Mark فى البندقية ، والسجادة من الناحية الزخرفية تتبع الاسلوب المعروف باسم الاسلوب البولندى أو الزهرية Polish أو Vase

واذا رجعنا الى المراجع التاريخية التى كتبت عن العصر الصفوى ، وجدنا أنها تذكر أن الشاه عباس الأول أهدى سجادة الى ضريح الإمام على بالنجف ، كما أهدى قطعة مشابهة الى ضريح الإمام رضا بمشهد، ولكنها مصنوعة من الصوف .

وكذلك تذكر المراجع أنه أهدى إلى كتدرائية سانت مارك سنة ١٦٠٣ م سجادة من الحرير ، وعلى ذلك فقد أصبح من الثابت أن القطع الثلاث ترجع الى أوائل القرن السابع عشر.

ويرجع علماء الآثار بعض قطع من السجاد الإيرانى إلى العصر المغولى والتيمورى ، فيرجع karabecek سجادة ذات ستة محاريب إلى القرن الرابع عشر ، بينما يرجع Sarre قطعة أخرى ذات محاريب بيضاوية Ogee الى النصف الثانى من القرن الخامس عشر وإن كان متحف الدولة ببرلين يرجعها الى القرن السادس عشر.

وتمتاز بعض قطع سجاد إيران بأن عقدها وكذا لحمتها وسداتها من الحرير ، أما زخارفها المنسوجة بطريقة الديباج فمن الذهب والفصة ، أما الزخارف فبعضها محور بأسلوب الأرابيسك والبعض الآخر قريب من الطبيعة كما نجد تأثير الشرق الأقصى ، ممثلا فى رسوم السحاب الصينى (تشى) .

ونلاحظ أن القطعة تحتوى على جامة مستطيلة (خرطوش) يحتوى على كتابة فارسية على أرضية مورقة ، ترجمتها (وقف كلب العتبات عباس) ، وعلى ذلك فهى ترجع الى عصر الشاه عباس الأول .

وقد تردد فى كثير من المراجع التاريخية أن الشاه عباس الأول سمى نفسه (كلب على بن أبى طالب) وذلك لحبه وتعلقه الشديد بالإمام على رضوان الله عليه .

وكذلك وجد اسمه منقوشا على ضريح (بابا ركن الدين) قرب أصفهان (كلب على بن أبى طالب) كما وجد على ضريح (خراجه ربيع) المؤرخ سنة ١٠٣١ هـ (١٦٢١ م) : (كلب عتبات أمير المؤمنين) ولم يقصر الشاه عباس الأول كتابة هذا اللقب على التحف والآثار فحسب ، بل استعمله أيضا فى خطاباته الخاصة فقد عثر على خطاب للشاه عباس الأول مؤرخ سنة ١٠١٢ هـ (١٦٠٣ م) وعليه لقبه (كلب شاه ولايت عباس الصفوى) انظر لوحة رقم (٩٣) .

وبرغم أن زخارف السجادتين تشبهان من حيث الزخرفة الاسلوب الزخرفى المعروف بالبولندى Polish style إلا أنهما يكونان طرازا خاصا بهما ، ليس فقط من حيث الزخرفة ، بل كذلك من

حيث الألوان الناصعة . ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى أنهما صنعتا خصيصا لضريح الإمام على .

وقد كانت مدينة قاشان أهم مركز لصناعة السجاد المعقود المصنوع من الحرير والمنسوج بطريقة الوبرة المعقدة ، وبطريقة الديباج فى الخيوط الذهبية والفضية وذلك فى القرن السابع عشر. إلا أن الأستاذ أغا أوغلو ، يؤكد نسبة هاتين السجادتين إلى مصانع البلاط فى أصفهان فى القرن السابع عشر ويؤيده فى ذلك كثير من المراجع التاريخية .

وتضم المجموعة سجادة على جانب عظيم من الأهمية فهى أسلوب خاص من الناحية التطبيقية الصناعية ومن الناحية الزخرفية ، والقطعة تعتبر آية إعجاز فى فن صناعة السجاد المعقود والمنسوج بعض زخارفه بطريقة الديباج ، ذلك أن وجهى السجادة يحتويان على وبرة معقودة كما يحتويان على زخارف منسوجة بخيوط من الذهب والفضة بطريقة الديباج .

ولو أضفنا إلى ذلك أن الزخارف والألوان مختلفة فى كلا الوجهين اختلافا كاملا لعرفنا مدى الإعجاز فى صناعة هذه القطعة التى لم يسبق عملها ولم ينشر مثلها والقطعة من صناعة مدينة قم سنة ١٢٦٤ هـ أى فى القرن التاسع عشر الميلادى.

السجـــاد التـــركى

إن شهرة تركيا فى صناعة السجاد تلى شهرة إيران فهى تحتوى كذلك على كل المقومات التى تساعد قيام هذه الصناعة . فبلاد الأناضول تحتوى على مراعى وفيرة يجود الصوف فى جوها البارد وأرضها الجبلية ، وقريبة من المجارى المائية لغسل الصوف فتجود صباغته .

على أن أقدم رسوم للسجاد التركى وصلتنا من اللوحات التى رسمها كبار مصورى إيطاليا ، وهولندا فيما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر بعد الميلاد ، مما يشهد بأن السجاد التركى كان يصدر إلى أوربا فى زمن أولئك الفنانين .

كما أن الكثير من القصور والكنائس والأديرة فى أوربا تحتفظ حتى الآن بسجاد تركى قديم .

ومن أهم المصورين الهولنديين والإيطاليين الذين رسموا الطنافس التركية فى لوحاتهم جيوتو Giotto ودمنكودى بارتولو Domenico di Bartolc وفرا انجلكو Fra Angelico وكاربتشيو Carpacio وهولباين Hans Holbeien

أما عن مراكز الانتاج بتركيا ، فتكاد يتجمع معظمها فى النجاد الواقعة فى الأناضول على مسافة غير بعيدة من شواطىء البحر المتوسط ، مثل منطقة عشاق وكوردوس وقولا ، التى ماتزال حتى الآن تنتج مقدارا كبيرا من السجاد التركى ، كما تعتبر أزمير قاعدة هامة لتصدير السجاد التركى إلى أوربا حتى نسب إليها نوع من السجاد كان يصنع بالقرب منها وان كان معظم القائمين على إنتاجه من الجاليات الأجنبية فى أزمير . ويجب أن نتناول زخارف السجاد التركى ومراكزانتاجه بالبحث والدراسة أن نذكر فى إيجاز وجه الخلاف بين السجاد التركى والسجاد الإيرانى سواء من ناحية الزخارف أو المواد الخام أو المساحات .

أما بالنسبة للزخرفة فيمتاز السجاد التركى بأنه لا يحتوى على رسوم حيوانية أو آدمية على الإطلاق ، كما أن رسومه النباتية محورة وبعيدة عن الطبيعة وتقرب من الأسلوب التجريدى . كما يمتاز السجاد التركى بتعدد الأشرطة الموجودة بالإطار بحيث أصبحت ساحة السجادة صغيرة .

أما المواد الخام المستعملة فى صناعة السجاد التركى فتكاد تقتصر على الصوف ويندر أن نجد السدى أو اللحمة من القطن أما الحرير فنادر وكذا الخيوط المعدنية فلا يكاد لها وجود فى السجاد التركى .

كذلك تختلف مقاسات السجاد التركى ، فهى صغيرة بوجه عام إذا ما قورنت بالسجاد الإيرانى

فمعظم السجاد التركى قطع صغيرة تميل إلى أن تكون مربعة أما إذا كانت السجادة كبيرة فهى ضيقة العرض كثيرة الاستطالة ، مما يدل على صغر عرض النول .

ومن ثم فقد اشتهرت تركيا بصناعة نوع صغير الحجم من السجاد عرف بسجاجيد الصلاة وذلك لاحتواء زخارفه على مايشبه محراب المسجد .

وقد تعددت أنواع السجاد التركى تبعا لتعدد الزخارف وأماكن الإنتاج وسنتناول كل منها فى ايجاز :

١ ـ سجاد عشاق :

أنواعه ومراكز انتاجه

يمتاز هذا السجاد بمساحته الكبيرة الاستطالة والضيقة العرض . كما يمتاز بتأثره إلى حد كبير بالسجاد الإيرانى ذى الصرة أو الجامة فهو يحتوى على صرة أوجامة تتوسط ساحة السجادة تتدلى منها ما يشبه القناديل أو المشكاة من أعلى وأسفل .

وإن كانت زخارفه النباتية محورة عن الطبيعة ومرسومة بأسلوب تجريدى وأسلوب الأرابيسك وألوان هذا السجاد قوية ويغلب عليها اللون الأحمر القاتم . أما الرسوم فباللون الأصفر والأزرق والأخضر. وترجع القطع القديمة منه إلى القرن (١٦) ولكن معظمه يرجع إلى القرنين (١٧ ، ١٨) .

٢ ـ سجاد عشاق للصلاة :

وهى سجاجيد صغيرة الحجم تميل إلى الشكل المربع وتحتوى على رسم يشبه المحراب وكان يصدر إلى البلقان وإن كان الباقى منه الآن نادرا . ويمتاز سجاد عشاق للصلاة باحتوائه على جامة تتوسط ساحة السجاد ، وعلى رسوم محورة بعضها يشبه السحاب الصينى وبناقى مرسوم بأسلوب الأرابيسك .

أما إطار السجادة فيتكون من شريطين ضيقين تحتويان على زهرة القرنفل فى معظم الأحيان واللون الرئيسى فى هذا النوع هو الأروق الداكن لساحة السجاد والأحمر والأخضر للرسوم .

٣ ـ سجاد هولباين : Hans Holbeien

يمتاز هذا النوع من السجاد بأنه ينفرد بأسلوب خاص من الزخارف النباتية المحورة بأسلوب الأرابيسك والمرسوم بأسلوب هندسى بحت ، أما الإطار فهو غالبا متوسط العرض وتتكون زخارفه من رسوم تشبه الحروف الكوفية .

وألوان هذا السجاد تكون غالبا من اللون الأصفر والأزرق على أرضية حمراء وقد نسب هولباين لأنه تشبه رسوم السجاد التى أكثر هولباين رسمها فى لوحاته حتى أن أوربا قد أقبلت على شراء سجاد

تركيا طراز هولباين فى القرن (١٢ هـ) إقبالا منقطع النظير ، ومعظم سجاجيد هولباين صغيرة الحجم وتشبه سجاجيد الصلاة .

٤ ـ سجاد الطيور :

ويمتاز هذا النوع بصور الطيور المرسومة بأسلوب تجريدى بحت كما أنها تنتظم فى صفوف حول محور السجادة . أما إطار السجادة فهو عريض ويحتوى على زخارف نباتية مكونة زهور مركبة من رسوم للسحاب الصينى .

٥ ـ سجاد تشنتمانى :

عرف هذا السجاد بهذا الإسم وذلك لاحتوائه على زخارف مكونة من السحاب الصينى (تشى) والأقمار (مانى) . وتتكرر هذه الرسوم بأسلوب زخرفى بحت ، وفى صفوف منتظمة تملأ ساحة السجادة .

أما إيطار السجادة فيتكون من شريط متوسط العرض ويحتوى على زخارف من الحروف الكوفية بأسلوب الهولباين . وأرضية هذا السجاد بيضاء ومساحتها كبيرة نسبيا .

٦ ـ سجاد دمشق :

لقد نسب نوع من السجاد المنسوج للمصانع السلطانية التى أنشأها السلطان سليمان القانونى فى القسطنطينية ، إلى دمشق وذلك للتشابه الكبير بين زخارفها وزخارف وقاشانى دمشق فى القرن (١٦) ، والذى كان يصدر بكثرة إلى آسيا الصغرى .

وقوام الزخرفة مراوح نخيلية وأوراق الأشجار والأغصان والبراعم وزهور الخزامى والقرنفل والسوسن . وأرضية السجاد لونها حمراء والرسوم قريبة من الطبيعة إلى حد كبير وهناك نوع من سجاد دمشق يعرف بسجاد المائدة متوسط المساحة ومربع الشكل .

٧ ـ سجاد تراتسلفانيا :

لقد أقبلت شمال البلقان على اقتناء نوع من السجاجيد التركية الصغيرة الحجم المعروفة بأسم سجاجيد الصلاة . حتى أنه نسب إليها وعرفت باسم تراتسلفانيا .

ويعتقد علماء الآثار الآن أن هذا النوع من السجاد إنما عمل خصيصا ليصدر إلى شمال البلقان وذلك لكثرة الموجود منه فى كنائس وأديرة المجر ورومانيا .

ويمتاز سجاد تراتسلفانيا بتأثره الواضح بالأسلوب الإيرانى وخاصة فى إطاره العريض المكون من زخارف هندسية نجمية الشكل تشبه إلى حد كبير البلاطات الخزفية صناعة قاشان فى القرن السابع الهجرى . كما يتدلى من محراب السجادة قنديل واضح المعالم مما لا نجده فى أى نوع آخر من سجاجيد

الصلاة . وقد ورد فى لوحة لبعض كبار المصورين رسم لسجادة طراز ترانسلفانيا مسجل عليها تاريخ هدائها إلى إحدى كنائس إقليم ترانسلفانيا .

٨ ـ سجاد الأناضول

تعتبر سجاجيد الصلاة التى صنعت بالمناطق الجبلية بالأناضول فى القرنين ١٧ ، ١٨ أبدع ما صنع من هذا السجاد الصغير الحجم . ويمتاز هذا النوع باحتواء ساحته على محراب ذى عقد واحد أو مكون من ثلاثة فصوص يتدلى منه ما يشبه المشكاة أو الابريق . أما الأعمدة التى ترتكز عليها العقود فقد تكون سلاسل أو فرع من الزهور المنتظمة .

أما الإطار فى تلك السجاجيد فيتكون من عدة أشرطة رفيعة مكون من زهور ووريقات محورة عن الطبيعة ومكررة فى نظام دقيق .

٩ ـ سجاد كوردهس :

تنسب سجاجيد الصلاة النفيسة المرتفعة الثمن إلى مدينة كوردهس ، الذى يمتاز بزخارفه الدقيقة التى تمثل زهرة القرنفل منها ، المكان الأول . كما تمتاز بصغر محرابها وساحتها الصغيرة ، وذلك لأن الإطار عريض ويتكون من مجموعة كبيرة جدا من الأشرطة الرفيعة جدا المملوءة بالزخارف النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة .

كما نلاحظ أن محراب السجادة تحيط به مجموعة من الزهور القريبة من الطبيعة وتبدو وكأنها عقد يحيط به ، كما أن عقد المحراب يرتكز على عمودين من الزهور الملتصقة بالإطار . وقد تنوعت اشكال سجاد كوردهس وذلك لإقبال الناس على اقتنائه لدقة صنعته وجمال شكله .

وإلى كوردهس تنسب مجموعة من سجاد الصلاة ذى الحجم الطويل والمحتوية على صفوف من المحاريب ومن ثم عرف باسم سجاجيد (صف) لأن أفراد الأسرة الواحدة كانوا يصطفون للصلاة عليها .

١٠ ـ سجاد قيزكوردهس :

وهو نوع من سجاد مدينة كوردهس كان يصنع خصيصا ليهدى للعرائس . وتمتاز باحتوائها على جامة أو صرة كبيرة تكون عادة مربعة تملأ معظم ساحة السجادة وفى الأركان قطاعات منها .

وقد ملئت الجامة وقطاعاتها بزهور وأوراق نباتية محورة . وتحتوى سجاد قيز كوردهس على إطار متميز مكون من مثلثات كبيرة بعضها قائم على قاعدته والآخر قائم على رأسه وكلها مملوءة بالزهور المحورة الجميلة .

١١ ـ سجاد قولا :

وتشبه سجاد قولا سجاد كورذهس ، إلا أنه أقل دقة فى رسومه وحبكة فى النسيج كما أن ألوانه أكثر توقدا . لكنها تمتاز عنها بإطارها العريض الذى يحتوى على مجموعات من الزهور تخرج من مركز واحد ،

كما تمتاز بارتكاز عقد محرابها على عمودين من الزهور يخرجان من زهرية كما يتدلى من المحراب مجموعة من الزهور تبدو وكأنها تنور مضاء .

١٢ ـ سجاد لاذيق :

وتنسب مجموعة من سجاجيد الصلاة إلى بلدة لاذيق من أعمال قونية . وتمتاز بمحرابها المكون من ثلاث عقود الأوسط أكبرها . وقد ملئت خواصر العقود بالزهور ولاسيما الزنبق . ويعلو عقود المحراب شريط عريض به زخارف هندسية منتظمة وتبدو وكأنها بلاطات قاشانى تركى يحتوى على زهرة القرنفل .

وترتكز عقود المحراب على أعمدة صلبة تقوم على قاعدة مرتفعة . وإطار السجادة عريض ومكون من شريط واحد من زخارف الأرابيسك المحتوية على نصف مروحة نخيلية مكررة . وتمتاز السجادة بألوانها الزاهية من أخضر وأزرق وأصفر .

١٣ ـ سجاد ميلاس :

ويمتاز سجاد ميلاس باحتوائه على شجرة تتوسطه ترمز إلى شجرة الحياة تملأ الساحة كلها تقريبا . كما تحتوى على مساحات مستطيلة ملئت بخطوط متعرجة ترمز إلى المياه . وألوان سجاد ميلاس البنفسجى والأحمر والأزرق والأخضر .

١٤ ـ سجاد مودجور :

ومن سجاجيد الصلاة ذات الشكل المتميز سجاد مودجور فهو يمتاز بصغر مساحته ومحرابه المسنن الذى تخرج منه زهرة القرنفل كما أن أعمدته التى يرتكز عليها المحراب المسنن عبارة عن صف واحد من زهور القرنفل فى وضع منتظم .

وتضم خواصر عقد المحراب سلسلة على شكل مثلث بداخله مشكاة صغيرة جدا . ويعلو العقد شريط عريض به زخارف هندسية بحتة ومقسم إلى تربيعات تشبه بلاطات القاشانى التركى . أما إيطار السجادة فعريض ويحتوى على معينات بها زخارف نباتية محورة تشبه بلاطات القاشانى .

ويمتاز سجاد مودجور بألوانه الفاقعة الأحمر الداكن والأزرق الداكن والأخضر الداكن .

١٥ ـ سجاد مزارلك :

وتعرف مجموعة من سجاجيد الصلاة التركية باسم مزارلك وذلك لأن مساحتها تشتمل على رسوم معمارية تشبه المزارات والأضرحة .

ومن الواضح أنها كانت تصنع خصيصا لهذا الغرض . وقد كان هذا النوع من السجاد يصنع غالبا فى قولا ويمتاز بألوانه الزرقاء والحمراء فقط .

١٦ ـ سجاد براغمة :

لقد ازدحمت أسواق قونية وبراغمة فى القرن (١٨) بمجموعة من السجاد الصغير المربع الشكل من صناعة القبائل البدوية فى شمالى الأناضول . وتمتاز زخارفها ببعدها عن الطبيعة حتى أنها تبدو وكأنها زخارف هندسية مجردة .

وتمتاز كذلك بألوانها الطبيعية لاستعمال الصوف الطبيعى غير المصنوع فيها مع ألوان براقة مثل الأحمر والأزرق والأبيض .

سجــــاد القـــوقـــاز

لقد كانت لبلاد القوقاز شهرة واسعة فى صناعة البسط والكليم أو الجيلام ، والسجاد الربرى المعقود ، منذ أقدم العهود . شأنها فى ذلك شأن إيران وذلك لوجود جميع المقومات التى تحتاج اليها مثل هذه الصناعة .

ولعل أهم ما أنتجه إقليم القوقاز ينسب إلى أرمينيا وأحيانا إلى كوبا جنوب شرق القوقاز ، الذى يطلق عليه فى كثير من الأحيان اسم سجاد التنين وذلك لأن التنين هو العنصر الرئيسى فى السجاد المصنوع فى المنطقة كلها .

وبرغم شهرة القوقاز الواسعة فى صناعة السجاد إلا أن أقدم ما نعرفه يرجع إلى القرن (١٥) وهو يحتوى على رسم تنين بشكل بدائى تحيط به مجموعة من الأرجل على شكل الخطاطيف ، كما تقص الأساطير والروايات .

على أن صورة التنين مرسومة بأسلوب تجريدى ويحيط به مربع فبدا وكأنه رسوم هندسية بحتة والقطعة التى نتحدث عنها كانت محفوظة فى القسم الإسلامى بمتحف برلين ولكن أكبر الظن أنها ذهبت ضحية الحريق الذى قضى على مجموعة السجاد التى كان يزخر بها المتحف . ونسيج القطعة المشار إليها خشن وأرضيتها لونها أصفر ، أما التنين أزرق وأحمر والإطار اسود وأحمر .

وقد سجل لنا المصور الايطالى Domenico di Bartolo سنة ١٤٤٠ م فى إحدى لوحاته المحفوظة الآن فى متحف مدينة سينا Siena بإيطاليا ، رسم سجادة تنين مماثلة للسجادة التى نحن بصدد وصفها ، ومماثلة للسجادة المحفوظة كذلك بالمتحف التاريخى بمدينة استوكهلم . وتمكن تقسيم سجاد القوقاز إلى الأقسام الآتية : ـ

١ ـ سجاد أرمينيا :

ومن أهم المناطق لصناعة السجاد القديم أرمينيا وتمتاز زخارفها المحتوية على رسم التنين كعنصر أساسى باحتوائها على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير . كما تحتوى على الزهرة المركبة ، والورقة المركبة التى نجدها فى السجاد الإيرانى المعروف بالزهرية وفى الخزف التركى .

إلا أنها تتفق مع باقى سجاد القوقاز القديم . بأن ساحة السجادة مقسمة معينات يكونها جسم التنين إلا أنه يصبح فى سجاد أرمينيا أكثر تحويرا .

ويمتاز سجاد أرمينيا بألوانه البراقة ومتعددة مثل اللون الأزرق للارضية والزخارف باللون الأصفر والأحمر . أما الإطار فضيق نسبيا ويتكون من وحدة نباتية مكررة فى معظم الأحيان .

٢ ـ سجاد كازاك :

وهو الذى يصنع فى الجزء الجنوبى الغربى من القوقاز ، وهو يعرف فى الأسواق أيضا باسم داغستان . وتمتاز بألوانها البراقة الفاقعة كما تمتاز بوحداتها الزخرفية الكبيرة المرسومة بأسلوب هندسى . وهى تتفق مع سجاد أرمينيا من حيث احتوائها على رسم التنين كعنصر رئيسى إلا أنه فى سجاد كازاك أكثر وضوحا فهو يشكل المعينات كما أنه يرسم داخلها .

كما أن الزخارف النباتية المكونة من زهور مركبة وأوراق مركبة بأسلوب هندسى كذلك . وسجاد كازاك سميك وألوانه يسودها اللونان الأحمر والأزرق ، أما الإطار فزبدى اللون غالبا ومساحتها صغيرة .

٣ ـ سجاد شروان وكوبا .

وهو السجاد الذى يصنع فى الجزء الشرقى من القوقاز ، وهو أدق صنعة ، وأقل لمعانا وأقصر وبرة ، من سجاد كازاك ويكثر بها اللون البنفسجى . ويكثر بها زخارف الطيور والحيوانات ، إلى جانب التنين طبعا إلا أنها محورة تحويرا كبيرا .

ولعل أهم ما يميز سجاد شروان وكوبا احتواء الإطار على زخارف شبه كتابية تشبه زخارف الهولباين فى السجاد التركى والأسبانى .

سجاد التركستان وآسيا الوسطى

من المعروف أن العشائر الرحل فى بلاد التركستان وآسيا الوسطى كانت من اول الشعوب التى صنعت السجاد الوبرى لاستعماله فى أغراض شتى توائم طبيعة البلاد التى يسكنونها ، وتتفق وما يملكونه من المواد الخام التى تقوم عليها هذه الصناعة من صوف وصباغة وما إليها .

ومن أحسن الأمثلة لهذا السجاد لا يرجع إلى ما قبل القرن الماضى ، وهى تنسب خطأ إلى بخارى ، ولعل مرجع هذا الخطأ أن بخارى هى المركز التجارى لتسويق سجاد التركمان .

وتمتاز زخارف هذا النوع من السجاد على أن قوام زخرفتها شكل مثمن يعرف باسم (بيلى با) أى (قدم الفيل) بالفارسية والتركية . وغلب على هذا السجاد اللونين الأحمر القانى والأبيض والأزرق أو الأسود كلون مساعد .

السجاد الهندى الإسلامى

قامت صناعة السجاد فى عصر أباطرة المغول ، على أيدى الإيرانيين ، كما هو الحال فى باقى فنونهم الإسلامية . ولذلك فإننا نلاحظ فى السجاجيد الإسلامية القديمة بالهند ، أوجه شبه كبيرة بينها وبين السجاد الإيرانى ، وخاصة فى اقتصاره على رسوم الزهور والنباتات القريبة من الطبيعة وإن كانت تمتاز بلونها البرتقالى لا نعرفه فى غيرها من السجاد وبلون بنى مائل إلى الحمرة . وكثيرا ما عرفت هذه السجاجيد باسم السجاجيد الهندية الإيرانية .

ولكن سرعان ما تحرر الصناع الهنود من التأثيرات الإيرانية وأقبلوا على رسم الطيور والحيوانات والصور الآدمية وإن لم يفقدوا الصلة كلية بالأساليب الإيرانية .

ولعل أهم ما يميز السجاد الهندى قرب رسوم الطيور والحيوانات وكذا النباتات من الطبيعة إلى حد كبير مما لا نجده فى السجاد الإيرانى أما أن المناظر التصويرية مأخوذة من الأساطير الهندية وكذا رسوم الآدميين هندية السحنة واللباس والأسلوب .

ومن حيث الصناعة فهى فى غاية الدقة وكثيرة العقد حتى أن السجاد الصوف الذى صنع فى عصر شاهجهان يبدو من دقته وكأنه مصنوع من الحرير .

كما أن الهند اشتهرت منذ أقدم العصور بسجاده المصنوع من الحرير والذى استمر بطبيعة الحال إلى العصر الإسلامى وإن اختلفت رسومه وأسلوبه الزخرفى .

الفصل السادس

الخشب والحجر والجص

(١) الزخرفة الإسلامية
(٢) الخشب
(٣) العاج

الزخرفة الإسلامية

قبل أن نتناول بالبحث والدراسة الحفر على التحف الإسلامية ، يجب أن نقدم مقدمة موجزة عن عناصر الطرز الزخرفية التى حفرت على تلك التحف ، خاصة وأن الفن الإسلامى قد امتاز بوحدة فنية ألفت بين المنتجات الفنية لجميع أنحاء الولايات الإسلامية .

ومن المعروف أن الأسس الأولى التى يقوم عليها أى فن من الفنون القديمة والحديثة على حد سواء هى العناصر الزخرفية التى يتكون من مجموعها ومن أسلوب رسمها وتصويرها هذا الفن .

ومن ثم فقد يكون من الضرورى ونحن نتناول موضوع التحف الإسلامية التى يزخر بها متحف كلية الآثار ، بالبحث والدراسة ، أن نقدم فى إيجاز التعريف بالعناصر الزخرفية وأساليبها الفنية والتطبيقية فى الفن الإسلامى .

ومن المعروف أن العناصر الزخرفية من نباتية وحيوانية وهندسية تكاد تكون واحدة فى جميع الفنون التى عرفتها الإنسانية ، ولكن الأسلوب الفنى والتطبيق الذى عولج به كل عنصر من تلك العناصر ، قد اختلف من عصر إلى آخر ومن إقليم إلى اقليم بل ومن جنس إلى آخر .

ولما كان الفن الاسلامى قام على أسس من فنون البلاد التى خضعت للدولة الإسلامية كما سبق القول ، ونعنى بهما الفن البيزنطى والفن الساسانى ، لذلك فإنى أرى من المفيد أن ندرس مميزات هذين الفنين قبل أن نتناول تأثير ما على الفن والزخارف الاسلامية بالبحث والدراسة .

أما بالنسبة للفن البيزنطى ، فقد امتازت وحداته النباتية الزخرفية بالقرب من الطبيعة إلى حد كبير ، مثل كوز الصنوبر وعنقود العنب وثمرة الفراولة وكذا ورقة العنب وورقة الكنكر أو شوكة اليهود وكذلك أشجار الصنوبر والبلوط .

أما العناصر الآدمية والحيوانية فقد كانت أقل قربا من الطبيعة من العناصر النباتية فقد كانت ترسم بأسلوب يتميز بالجمود والضعف والرمزية الذى يظهر واضحا فى رسم اليدين وفى طيات الملابس . أما من حيث الموضوع الزخرفى فقد امتاز بعدم التماثل وبالقرب من الطبيعة إلى حد كبير .

أما الفن الساسانى فيمتاز بوحداته النباتية القريبة من الطبيعة إلى حد كبير التى تتمثل فى ثمرة الرمان ، التى تعبر عن ثمرة الحياة ، وثمرة الفراولة والورقة النباتية الثلاثية وشجرة الحياة ، الا أن هذه الوحدات كانت ترسم فى تكرار زخرفى مما أبعدها عن الحياة .

أما العناصر الآدمية فقد كانت ترسم بأسلوب تجريدى تعبيرى بحت ، ذلك أن الفنان كان يخضع فى رسومه الآدمية لتقاليد دينية لا يستطيع الفكاك منها .

فقد كان الملك فى الديانة الزاردشتية يمثل ظل الله على الأرض ومن ثم فقد كان التطلع إلى وجهه جريمة كانت عقوبتها الإعدام . وقد نشأ عن ذلك أن الفنان كان يلجأ إلى الرمز والتجريد إذا ما أراد أن يرمز إلى الملك فى موضوعاته وبالتالى إلى جميع الرسوم الآدمية .

أما الرسوم الحيوانية فقد كان الفنان الساسانى ينفذها قريبة من الطبيعة إلى حد كبير مع مراعاة النسب التشريحية . كما حرص الفنان على التعبير عن الحركة التى يؤديها الحيوان مما دل على مدى تمرسه فى تمثيل الطبيعة أصدق تمثيل .

أما بالنسبة للموضوعات الزخرفية بالنسبة للفن الساسانى فيمتاز بالتماثل والتناظر التام مما أبعدها عن الطبيعة إلى حد كبير . كما أن فكرة ملء الفراغ حتى لا تحل فيه الأرواح الشريرة أبعد العناصر الزخرفية وكذا الموضوعات حيويتها وطبيعتها .

كذلك كان على الفنان استعمال بعض شارات معينة مثل العصابة الطائرة للدلالة على ملكية هذه الأشياء أو الحيوانات إلى الملوك ، وكذا الورقة النباتية التى تتدلى من منقار الطائرة كناية عن الفأل الحسن . أبعدت الموضوعات الزخرفية عن الطبيعة إلى حد ما .

بعد هذا العرض الموجز لمميزات الوحدات الزخرفية للفنون التى قام على أسسها الفن الإسلامى ، نستطيع أن نتعرف فى يسر وسهولة على مميزات العناصر والموضوعات الزخرفية فى العصر الأموى .

من المعروف أن الفن الإسلامى فى العصر الأموى كان يتكون من العناصر البيزنطية والساسانية جنبا إلى جنب كما هو الحال فى فسيفساء قبة الصخرة . والجامع الأموى بدمشق . وفى رسوم الفرسكو فى قصير عمره . وفى قصر الحير الغربى ، وفى الزخارف الحجرية فى واجهة قصر مشتى .

ولما كانت الدولة الأموية قد اتخذت من بلاد الشام التى كانت تابعة للبيزنطية من قبل ، مركزا لإقامتها ، فقد كان من الطبيعى أن يكون الفن البيزنطى أكثر تأثيرا على الفن الإسلامى فى العصر الأموى .

وعندما انتقلت الدولة العباسية إلى العراق ، التى كانت خاضعة للدولة الساسانية قبل

الإسلام ، فقد أصبح الفن الساسانى صاحب الخطوة الأولى عند العباسيين والمؤثر القوى على الفن الإسلامى .

وهكذا نرى أن الفن الإسلامى ظل قرابة قرنين من الزمان ، يخضع تارة للمؤثرات البيزنطية وأخرى للمؤثرات الساسانية ، حتى إذا جاء بداية القرن الثالث الهجرى وعلى وجه التحديد منذ تأسيس مدينة سامراء سنة ٢٢١ هـ ، اكتمل للفن الإسلامى مميزاته ، التى تكاد لا تخطؤها العين ، والتى لم يجد مؤرخو الفنون من الأوروبيين اسما يطلقونه على الزخارف الإسلامية غير اسم العرب يطلقونه عليه ، فعرف باسم الأرابيسك Arabesque

ويمتاز أسلوب سامراء الذى عرف باسم الأرابيسك ، باستعمال العناصر الهندسية أو النباتية المحورة عن الطبيعة تحويرا كبيرا أبعدها عن الطبيعة ، بحيث أصبح من العسير إرجاعها إلى اصولها الأولى ، وإن كانت نسبتها إلى الفصيلة النباتية لا يختلف فيها اثنان .

وقد ظل أسلوب سامراء مستعملا مدة ثلاثة قرون فى جميع أنحاء العالم الإسلامى مع بعض تغيرات فرعية تميز إقليم عن آخر من ولايات الدولة الإسلامية .

وفى القرن السادس الهجرى بدأت تدب الحياة فى العناصر النباتية بتأثير من التيارات الفنية الآتية مع القبائل التركية من مناطق شمال وسط آسيا من التركستان والذين سيطروا على الدولة العباسية باسم السلاجقة . أما فى مصر والشام فقد تأثروا بتيارات وافدة مع بنى زنكى من منطقة تكريت .

أما فى القرن الثامن الهجرى فقد غزا الفن الإسلامى أساليب وطرز من الشرق الاقصى التى صاحبت الغزو المغولى ، فقد تحررت العناصر النباتية إلى حد كبير من اسلوب سامراء المحور واصبحت ترسم بأسلوب طبيعى إلى حد كبير .

كما كثرت الموضوعات التصويرية التى تشبه المنمنحات المعاصرة الى حد كبير فى المدرسة المغولية والمدرسة التيمورية فى العراق وإيران وفى مصر والشام فى العصر المملوكى .

أما فى القرن العاشر الهجرى ، أى فى العصر الصفوى فى إيران والعراق وفى العصر العثمانى فى باقى العالم الإسلامى ، فقد بدأ يتسلى الفن الإسلامى مؤثرات أوروبية فى الدولة الصفوية عن طريق الكشوف الجغرافية واكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح وعن طريق المبشرين فى منطقة جوا فى غرب الهند .

أما بالنسبة للدولة العثمانية فقد كان اتصالها المباشر بأوروبا عن طريق استيلائها على معظم دول شبه جزيرة البلقان ، أكبر الأثر فى وصول مؤثرات أوروبية مثل فن الباروك والركوكو إلى الفن الإسلامى .

الخشب

من المعروف أن بلاد الشام كانت وما تزال من أغنى أنحاء العالم الإسلامى لأنواع الأخشاب الجيدة ، ومن ثم فقد كانت من أشهر الأقاليم لإنتاج التحف الخشبية . وقد امتازت التحف الخشبية فى العصر الأموى بالزخارف النباتية والموضوعات القريبة من الطبيعة . ومن أحسن الأمثلة لذلك نجدها فى عروق الربط فى قبة الصخرة وفى كثير من الوزرات الخشبية مِن المسجد الأقصى ببيت المقدس . وكذلك مجموعة الأخشاب التى عثر عليها فى مدينة تكريت وكذا منبر مسجد القيروان .

أما عن التحف الخشبية فى العصر الأموى فى مصر ، فقد كانت ما تزال متأثرة بالأسلوب القبطى الذى امتاز بإقباله الشديد على الزخارف الهندسية البحتة وخاصة المعينات التى تشبه عش النحل والمحصورة داخل العقود والدوائر وما إليها . هذا بالإضافة إلى شريط من الكتابة العربية وخاصة بعض آيات سورة الكرسى .

وكانت الطريقة التطبيقية المتبعة فى تنفيذ هذه الزخارف هى طريقة الحفر الغائر والمجسم للوحدات الزخرفية مما يضفى عليها حيوية وقربا من الطبيعة وخاصة فى الرسوم النباتية والحيوانية . .

أما عن التحف الخشبية فى العصر العباسى فقد تأثرت بأسلوب سامراء الثالث على الجص ، المكون من زخارف نباتية محورة عن الطبيعة والمنفذة بطريقة بالحز العميق الذى يفصل عنصرا عن الآخر ، ثم شطف حافة تلك العناصر .

وقد انتشر هذا الأسلوب فى زخرفة الأخشاب طوال القرنين الثالث والرابع فى العالم الإسلامى حتى أصبح من العسير فى كثير من الأحيان تمييز الولايات التى صنعت فيه .

وفى العصر السلجوقى فى إيران والعراق ، استمر أسلوب سامراء بعد أن دبت فيه بعض الحياة ، ولكنه لم يكن الموضوع الرئيسى بل كان خلفية لموضوعات أخرى بعضها كتابات قرآنية أو زخارف آدمية أو حيوانية تبرز عليها .

وفى العصر الفاطمى فى مصر ، بدأت تظهر الرسوم الآدمية والحيوانية مع أسلوب سامراء . كما ظهرت موضوعات تصويرية محفورة على عدة مستويات على الخشب .

وقد مثلت تلك الموضوعات الحياة الاجتماعية فى مصر فى العصر الفاطمى أحسن تمثيل ، ومن أحسن الأمثلة لذلك تلك الوزرات الخشبية التى عليها فى بمارستان قلاوون مستعملة على الوجه الآخر . والتى يزخر بها معظم متاحف العالم .

وأود أن أشير هنا إلى أن هذه الموضوعات التصويرية التى حفرت على الخشب الفاطمى كانت إحياء للفن القبطى .

وفى نهاية العصر الفاطمى فى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى بدأ يظهر أسلوب آخر من الزخارف على الخشب ، هو الزخارف الهندسية التى تقوم أساسا على الشكل النجمى والذى أطلق عليه اسم (الطبق النجمى) .

كذلك ظهر أسلوب آخر من حيث التطبيق الفنى وأعنى به طريقة الحشوات المجمعة ، الذى تعشق فيه الوحدات المكونة (للطبق النجمى) والتى تعرف باسم (الكندة واللوزة) بدون استعمال أى مادة لاصقة أو باستعمال المسمار .

وقد استمر أسلوب الحشوات المجمعة ، فى زخرفة الأخشاب طوال العصر الأيوبى والمملوكى والعثمانى فى مصر والشام . وكل ما طرأ عليها من تطور هو زيادة عدد وحدات الطبق النجمى ويطعمها بالعاج والصدف .

أما شمال إفريقيا فقد اختلف شكل النجمة فى شمال افريقية وخاصة فى مدينة مراكش .

وإلى جانب الحشوات المجمعة ظهر أسلوب (الخرط) فى زخرفة الأخشاب وذلك فى العصر المملوكى وكذا العثمانى ، وخاصة فى نوافذ وفتحات المبانى والعمائر السكنية .

أما فى مشرق العالم الإسلامى فى العصر المغولى والتيمورى ، فقد اختفى أسلوب سامراء تقريبا وحل محله الزخارف النباتية المجسمة والقريبة من الطبيعة إلى حد كبير . كما استعمل كذلك الزخارف الهندسية البحتة وإن اختلفت فى طريقة التنفيذ التطبيقى . فقد استعمل طريقة الحز فى معظم الأحيان وقلما استعمل طريقة الحشوات المجمعة ، كما قل استعمال الشكل النجمى .

وفى العصر الصفوى ظهر أسلوب اللاكيه فى زخرفة الأخشاب ، وفى الحقيقة أن هذا الأسلوب يتبع إلى حد كبير فن التصوير الإسلامى أكثر من فن زخرفة الأخشاب . ذلك أن قوام زخرفته عبارة عن مناظر تصويرية متعددة الألوان تمثل مدرسة التصوير الصفوية أحسن تصوير .

أما من حيث الاسلوب التطبيقى ، فهى تنفذ عن طريق استعمال دقائق رفيعة جدا من اللاكيه وكل طبقة من اللاكيه تحتوى على رسم عنصر رسم بلون معين تلصق الواحدة على الأخرى حتى يتكون فى النهاية الشكل والرسم المطلوب .

العـــــاج

إن أهم ما عثر عليه من التحف العاجية فى العصر الإسلامى ، إنما يرجع إلى الأندلس فى العصر الأموى الرابع والخامس . ومما زاد فى أهمية هذه التحف أن معظمها مؤرخ وعليها كتابات تبين اسم صاحبها وفى أحيان قليلة اسم صانعها .

أما من حيث أسلوبها الزخرفى فهى تشبه إلى حد كبير الأسلوب الأموى وأوائل العصر العباسى فى المشرق ، ذلك أن معظم التحف العاجية ، هى غالبا علب تحتوى على زخارف نباتيه قريبة من الطبيعة إلى حد كبير ، مثل ورق العنب ومشتقاتها وعنقود العنب وكذا كوز الصنوبر ، وورقة (الأكانتس) هذا بالإضافة إلى سعف النخل والفروع النباتية .

وكثيرا ما تضم هذه العناصر النباتية وحدات هندسية على شكل دوائر مفصصة أو مناطق مستديرة متماسة ومعينات أو مربعات .

وتتألف الزخرفة النباتية من فروع نباتية تتجمع حول سيقان تبدو وكأنها المحور الرئيسى الذى تخرج منه الفروع . وكثيرا ما يصاحب هذه الزخارف النباتية شريط من الكتابة الكوفية المزهرة .

أما الرسوم الآدمية ، فهى تشبه من الناحية الفنية الرسوم البيزنطية والمسيحية ، التى كانت سائدة هناك قبل الفتح العربى . أما من حيث الموضوع فهى تمثل القصص الدينى المسيحى ، وإن كان أسلوب الأداء ، من حيث التقابل والتماثل التام ، يبين مدى امتزاج الفنين البيزنطى والساسانى الذى وجد فى مشرق العالم الإسلامى إلى ما قبل نشأة سامراء .

ومن الموضوعات المألوفة كذلك فى هذه التحف مناظر الطرب والصيد والشراب تشبه تلك التى سبق أن تكلمنا عنها فى الخشب الفاطمى وغيرها من التحف الإسلامية .

كذلك كثر استعمال العناصر الحيوانية والطيور فى زخرفة هذه العلب مثل الأسد والغزال والفهد والفيل والفرس والطاووس والعصافير ، ولكن رسومها كانت محورة إلى حد ما وينقصها الحركة والتعبير . وتشبه الرسوم الحيوانية فى أدائها الفنى الرسوم التى وجدناها على المعادن الإسلامية ذات الأسلوب الساسانى المتأخر (Post - Sasanian) .

أما من حيث الناحية التطبيقية فإن هذه العلب جميعها تمتاز بزخرفتها المحفورة حفرا عميقا مجسما بالنسبة للزخارف النباتية . أما الرسوم الآدمية والحيوانية فهى تحفر أكثر بروزا مما يجعل الحفر يبدو على مستويين ، وإذا صاحب الموضوع الزخرفى رسوم هندسية كالإيطار الذى يحيط الموضوع أو بعض الوحدات الزخرفية ، فإنه يحفر على مستوى ثالث ولكنه أقل المستويات بروزا .

ومن أشهر التحف العاجية فى الأندلس ، علبة أسطوانية نقش على رقبة غطائها النص التالى ، بالخط الكوفى الظاهر « بركة من الله والإمام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين ، مما أمر بعمله بالسيدة أم عبد الرحمن على يدى درى الصغير سنة ثلث وخمسين وثلث مائة . » .

وهناك علبتان مستطيلتان صنعتا فى مدينة الزهراء ، جاء على إحداهما النص التالى « بسم الله بركة من الله ويمن وسعادة وسرور ونعمة لاحب ولاده ، مما عمل بمدينة الزهراء سنة خمس وخمسين وثلث مائة عمل خلف . »

وقد ازدهرت صناعة العاج فى العصر الفاطمى ، وان كان معظم ما صنع فى العصر الفاطمى عبارة عن حشوات كاملة تحتوى على موضوعات زخرفية معظمها رسوم آدمية تشبه إلى حد كبير من حيث الأسلوب الفنى والتطبيق التحف الخشبية .

ولعل من أهم الموضوعات الزخرفية التى حفرت فى تلك الحشوات الفاطمية جندى فى يده رمح وترس ، وبازيار على صهوة جواده وعلى يده الصقر ، وصياد آخر فى يده رمح يطعن به أسد . ومن الموضوعات النادرة التى حفرت على العاج منظر سيدة فى هودج فوق جمل .

كذلك كثيرا ما نجد حشوات على شكل (الكندة الخشبية) أو على شكل مسدس ، يضم رسم حيوان واحد على أرضية نباتية مثل الأرنب أو الغزال أو الطاووس .

أما التحف العاجية الكاملة ولعل أهمها أبواق الصيد ، فبرغم احتوائها على زخارف حيوانية وطيور وعناصر نباتية ، تشبه تمام الشبه من حيث الأسلوب الفنى والتطبيق ، التحف الفاطمية والعاجية والخشبية ، بل والمرسوم على الورق والنسيج .

إلا أن الكثير من علماء الآثار يشك فى نسبتها إلى مصر ، قد نسبها البعض إلى صقلية وآخرون إلى العراق أو إيران أو الأندلس ، ولكنى أؤيد الرأى الذى رجحة الدكتور زكى حسن وهى نسبتها إلى الدولة الفاطمية .

ومما يؤيد هذا الرأى ، العلبة التى عثر عليها فى حفائر كاربون دى لوس كونديز Carrion de dos Condes من أعمال بلنسية ، والتى نقش على قاعدتها باللون الأحمر والأخضر النص التالى « بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه لدين الله أبو تميم الامام المعز لدين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعه ـ مد الخرسانى » . لما كان الخليفة المعز لدين الله الفاطمى قد تولى الخلافة فى شمال أفريقية (تونس الحالية) قبل مجيئه الى مصر من ٣٤١هـ الى ٣٦٢هـ ، إذن فالعلبة وقد صنعت فى تلك الفترة .

كذلك اختلف علماء الآثار فى نسبة مجموعة من الحشوات العاجية الكاملة ، الموجودة بمتحف قصر بارجلو بمدينة فلورنسة ، فالبعض قال بنسبتها إلى صقلية إلى القرن ٧هـ ، وفريق ثانى نسبها إلى مصر فى العصر الفاطمى .

وبدراسة هذه الحشوات من الناحيتين الفنية والتطبيقية نستطيع القول فى ثقة واطمئنان ، بأنها من صناعة مصر فى العصر الفاطمى على الأقل بالنسبة إلى ست من تلك الحشوات التى تكون جزءا من علبة صغيره .

ذلك أنها تحتوى على عناصر آدمية وحيوانية تشبه تماما فى أسلوبها الفنى العناصر المحفورة على الخشب الفاطمى الذى عثر عليه فى بيمارستان قلاوون ، والذى سبق أن ذكرنا أنها تمثل الحياة الاجتماعية فى مصر فى تلك الفترة أصدق تمثيل .

أما عن الموضوع الزخرفى فهو استمرار للموضوعات التى حفرت على الحجر منذ العصر القبطى من القرن (٥ ، ٦ م) .

وليس معنى هذا أننى أنكر نسبة قطع أو علب أخرى لصناعة صقلية ، ولكنى أرى أن موضوع التحف العاجية يحتاج إلى دراسة فاحصة ، لإرجاع كل قطعة إلى موطنها الأصلى ، وذلك اعتمادا على الأسلوبين الفنى والتطبيقى ، وقياسا على القطع المؤرخة أو الثابتة النسبة كالأخشاب الفاطمية مثلا .

ويزخر الكثير من متاحف وكنائس أوروبا ، بمجموعة من العلب العاجية والمزخرفة برسوم ملونة ليست محفورة أو محزوزة ، والتى تنسب إلى صقلية وذلك لقرب الشبه بين زخارفها وبين الرسوم الحائطية فى (كابلا بالاتينا) بمدينة بلرمو ، أو لاحتوائها على موضوعات ورسومات عليها مسحة مسيحية واضحة .

وهناك مجموعة من العلب العاجية أسطوانية الشكل ، تحتوى على زخارف هندسية بحتة محفورة على شكل عش النحل ، كما تحتوى على كتابات بالخط النسخى الكبير الذى يرجع إلى القرن (٧ أو ٨هـ) . وينسب بعض العلماء ، مثل هذه العلب إلى مصر فى العصرين الأيوبى والمملوكى ، وذلك اعتماداً على الزخارف الهندسية والتى تحتوى على شكل النجمة ، التى كثر استعمالها فى ذلك الوقت فى زخرفة الأخشاب .

ونسبها فريق آخر الى الأندلس . والحقيقة أن الزخارف الهندسية البحتة التى تدور حول الشكل النجمى ، لم تكن وقفا على مصر فى تلك الفترة ، بل أنها أنتشرت فى العالم الإسلامى كله ، وخاصة الجزء الغربى منه .

على أن تلك الزخارف الهندسية ، قد اختلفت فى الشكل النجمى الذى تقوم على أساسه الوحدات الهندسية الأخرى . وبدراسة الشكل النجمى الذى تدور حوله الزخرفة الهندسية الأخرى ،

على العلب العاجية ، السابق الإشارة إليها نرجح نسبتها للأندلس وليس لمصر الأيوبية أو المملوكيه .

وتنسب إلى إيران مجموعة من العلب العاجية ذات المناظر التصويرية التى تماثل مدارس التصوير السلجوقية والمغولية والتيمورية ، وكذا الرسوم المألوفة على خزف الرى وسلطنباد .

كذلك تنسب حشوات كاملة من العاج تحتوى على زخارف نباتية قريبة جدا من الطبيعة ومحفورة حفرا عميقا وتشبه فى تكوينها الزخرفى زخارف الأخشاب والنسيج فى العصر الصفوى .

وبرغم شهرة الهند بصناعة العاج فى عهد ما قبل الإسلام ، وبرغم امتلاكها لمادة العاج التى تؤخذ من أنياب الفيل ، الا أن ما عثر عليه حتى الآن من العصر الإسلامى ، لا يكفى لإعطائه فكرة واضحة ، أو مميزات عامة عن هذه الصناعة فى الهند فى العصر الإسلامى .

ومن التحف النادرة التى تنسب للهند تمثال فيل مما يستخدم فى لعبة الشطرنج ، يزعمون خطأ أن هارون الرشيد أهداه إلى شرلمان .

والتحفة التى نحن بصدد الحديث عنها عبارة عن قطعة من الحفر الجميل ، تمثل ملكا يجلس على عرشه على ظهر فيل يحيط به الحاشية والفرسان ، كما يحمل الفيل على خرطومه بهلوانا . وقد نقش على قاعدة التحفة بخط كوفى بسيط النص التالى «من عمل يوسف الباهلى» .

وقد اختلف علماء الآثار فى تحديد زمان ومكان صناعة هذه التحفة ، فالبعض أرجعها إلى عهد هارون الرشيد والبعض الآخر أنكر نسبتها للعصر العباسى الأول ، وأرجعها إلى الأندلس فى القرنين (٤ ، ٥هـ) .

وبدراسة هذه التحفة من الناحية الفنية ، تبين أن موضوعها يمثل موضوعات مدرسة التصوير الراجابوتية الهندية فى العصر الإسلامى ، والتى تأثرت بها مدرسة التصوير المغولية فى الهند فى القرنين (١٠ ـ ١١هـ) .

كما أن الأسلوب التطبيقى ، وهو حفر تماثيل من الخشب أو العاج وجد قبل الإسلام فى الهند . ومن ثم فإنى أرجح هذه التحفة إلى الهند فى العصر المغولى الهندى فى القرنين (١٠ أو ١١هـ) .

الفصل السابع

التصوير

التصوير فى العصور الوسطى
الفسيفساء
الرسوم المائية المرسومة على الجص
المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى
مصادر الأساليب الفنية فى المدرسه العربية
المدرسة المغولية
المدرسة التيمورية
(أ) مدرسة شيراز
(ب) مدرسة هراة
(ج) مدرسة بهزاد
مدرسة التصوير الصفوية
مدرسة التصوير الهندية
المدرسة الراجبوتية
التصوير التركى
المخطوطات المصورة

التصـــويـــر

كان التصوير الإسلامى ومازال محل التساؤل هل هو مباح أو محرم أو مكروه ؟ وكان لزاما علينا ونحن نتصدى لدراسة موضوع التصوير فى الإسلام ، أن نبدأ بالرد على هذه التساؤلات . ونستطيع أن نجمل ردنا فى النقاط الآتية بعد :

١ ـ تتابع تحريم فقهاء المسلمين للتصوير خلال العصور الاسلامية حتى اذا ما جاء العصر الحديث وكشفت روائع التصاوير الإسلامية أهمية التصوير وفائدته فى الحياة العامة ، أعادوا مناقشة الموضوع مرة أخرى .

واشترك فى هذه المناقشة علماء الآثار ورجال الفنون الذين أجمعوا على إباحة التصوير . كما ضمت هذه المناقشة رجال الدين ، فأفتى بعضهم باباحة التصوير العلمى والفنى ، نذكر منهم الشيخ عبد العزيز جاويش (مجلة الهداية) والشيخ محمد عبده (تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده . محمد رشيد رضا) . أما بقية رجال الدين فقد تمسكوا بتحريمهم للتصوير ، وإن أباحوه فى شئونهم الخاصة والعامة .

٢ ـ لم يأت فى القرآن الكريم ما يدل على تحريم التصوير ، أو إباحته وان ورد فى بعض الآيات الكريمة التى تشير إلى إباحته فيما يتعلق بالنبى سليمان عليه السلام «ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادى الشكور . » (سورة سبأ الآية ١٢ ، ١٣) .

٣ ـ تناولت بعض الأحاديث النبوية الشريفة التصوير وحكمه ، وتناولت بعض هذه الأحاديث تصاوير الكعبة ، ذلك أن الكعبة قد أعيد بناؤها قبل الإسلام ، وزوقت دعائمها وأسقفها وجدرانها من الداخل بصور تمثل بعض الأنبياء مثل سيدنا ابراهيم ، والمسيح ومريم العذراء عليهم السلام والشجر والملائكة (ورد هذا فى الأزرقى : أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار . وأحمد تيمور : التصوير عند العرب) .

وجاء فى هذا ، الأحاديث الشريفة أن الرسول صلى الله عليه وسلم ، أمر عند فتح مكة بمحوها وإزالتها ، وإن وردت أحاديث أخرى تفيد الإبقاء على صورة المسيح عليه السلام والسيدة العذراء ومع ذلك فليس هناك شك فى أن النبى صلى الله عليه وسلم أمر بأزالة الصور من الكعبة نظرا لأنها من الأصنام التى جاء الإسلام لمحاربتها . أما ما ذكر من أن بعض هذه الصور قد بقيت فقد يرجع ذلك إلى اخفائها على من محاها (أحمد تيمور : التصوير عند العرب) .

يتبين لنا سواء من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة ، المتعلقة بالتصوير ومن التصاوير الإسلامية التى يرجع تاريخها للعصور الأولى فى الإسلام كعملة عبد الملك بن مروان ، وفسيفساء الجامع الأموى بدمشق ، وصور قصير عمره وكذلك باقى الصور الإسلامية التى عثر عليها .

وإذا أضفنا الى هذا وذلك أهمية التصوير فى حياتنا العملية والخاصة وإذا نظرنا الى روح الإسلام وطبيعته ، يتضح لنا أن تحريم الإسلام للتصوير الذى صنع قبل الإسلام لم تكن لمجرد الفن أو العلم ، وانما كانت لصناعة الأصنام والاوثان التى كانت تعبد من دون الله .

وإذا كان الإسلام قد نهى عن عبادة التصاوير ، فمن الأولى به أن ينهى عن صناعتها ويؤيد هذا الرأى ، ابن عباس رضى الله عنه الذى أباح لصانع التصاوير الذى جاء يستشيره فى أمر صناعته تصوير الشجر وكل شئ ليس فيه الروح حتى تزول شبهة الرجوع إلى عبادة الأوثان والأصنام لاسيما أن القوم حديثوا عهد بهذه العبادة .

كما يلاحظ أن بعض الأحاديث النبوية رغبت فى التقشف وعدم الإسراف فى الكماليات التى منها التصوير وهكذا يمكننا أن نقول أن الإسلام أباح التصوير إذا كان بعيدا عن الوثنية وعن شبه منافسة الخالق .

التصوير فى العصور الوسطى

من المعروف أن المسلمين فى العصور الأولى للإسلام لم يتشددوا ضد المصنوعات المصوره كما يشهد بذلك استخدامهم فى صدر الإسلام للاستار والوسائد ذات الصور والثياب المرقة والمروط المرحلة ، واللعب المصورة ، وأباحة الارتزاق من صناعة تصوير ما ليس فيه الروح .

كما يستشف ذلك من الصور المائية المصنوعه فى زمن الأمويين فى قصر قصير عمره ، وصور الفسيفساء فى المسجد الأموى فى دمشق ، والعملة ذات الصور التى سكت فى عهد عبد الملك بن مروان .

ثم جاء تشدد المسلمين فى العصور الوسطى ضد صناعة التصوير ، ويرجع البعض هذا التشدد للأسباب الآتية :ـ

(أ) تشدد اليهود الذين دخل بعضهم فى الإسلام وهذا رأى كريزول .

(ب) كان ذلك نتيجه غير مباشرة للحركة ، الايقونية فى الدولة الرومانية الشرقية التى نشأت فى النصف الأول للقرن الثامن الميلادى وهذا رأى بيكر وفاييت .

من الواضح أن هذه الأسباب مفتعلة ، وفى الحقيقة أن تشدد المسلمين فى العصور الوسطى ضد التصوير ، إنما جاء كرد فعل لمبالغة المسيحيين فى استخدام الرسوم التى كانت تستخدم بالدرجة الأولى فى تجسيم المعتقدات الدينية المسيحية .

وقد انعكس تحريم التصوير فى الإسلام فى العصور الوسطى ، على المصور الذى لم يبلغ المرتبة الرفيعة التى وصلها غيره من المفكرين والأدباء فى العالم الإسلامى . أو المصورين فى الأقطار غير الإسلامية ، ذلك أنه كان مغضوبا عليه من رجال الدين ، ومن ثم كان عرضه لسخطهم ولسخط المجتمع الذى كان يقوم أساسا على الدين .

ومن هنا لم يعن المؤرخون بتدوين أخبارهم عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء والمفكرين ، فليس بغريب ألا يصلنا كتاب واحد عن المصورين ، على كثرة ما وصلنا من كتب الطبقات ، اللهم إلا كتاب واحد ذكره المقريزى ولم يصلنا وهو «ضوء النبراس وأنس الجلاس فى أخبار المزوقين من الناس (الخطط) .

وقد انعكست هذه الملابسات على المجتمع نفسه الذى لم يكن حريصا على المحافظة على إنتاج المصورين . كما كان المصور تابعا للنساخ فكان ينتظر حتى يفرغ من كتابه المخطوط حتى يقوم بدوره فى

توضيح النصوص بالتصاوير فى حدود ما يتركه له من مساحة فى صفحات المخطوط .

ومن هذا نستشف أن المصور كان أقل شأنا من الخطاط بل نستطيع أن نقول أنه كان أقل مكانة من المذهب الذى يقوم بتذهيب المصاحف الشريفة .

نتج عن موقف المجتمع حيال المصورين فى العصور الوسطى ، وشعورهم بالإهمال من المجتمع ، عدم بذلهم الكثير من الجهد فى تمييز أساليبهم ، أو فى طبع إنتاجهم بطابع ذاتى ، كما أنهم لم يضعوا أسماءهم على الصور التى كانوا يرسمونها مما أدى إلى أن التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى يدرس فى ضوء ما كان الإنتاج والتصاوير فحسب دون العناية بالمصورين أنفسهم ، وقد أدى ذلك إلى أن التصوير لم يتنوع من حيث الطريقة .

لكل هذا لم يستعمل التصوير لخدمة الدين ، فلم تجمل به المساجد والمصاحف ولم يستعمل فى توضيح كتب الفقه أو الحديث أو غيرها من المؤلفات الدينية .

وإن وصلتنا بعض الصور التى تتعلق بموضوعات دينية كصور بعض الأنبياء أو أحداث دينية مثل الإسراء والمعراج . غير أن بعد التصوير عن الموضوعات الدينية جعله يتجه نحو الفن مما أكسبه ميزة عن التصوير المسيحى . فجعله يتصدى للفن لذاته . فاتجه نحو الطبيعة الحيوانية والنباتية كالتصاوير التى زوقت مخطوطات كليلة ودمنة .

ويجب ألا ننسى تأثر الفن الإسلامى بالفنون الأخرى ، كالفن الصينى بشكل واضح ، منذ أن دخل التتار فى إيران .

كما تميز التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى بأنه لم يقتصر على رسم الطبيعة بأسلوب وصفى ، بل أن كثيرا من الأحيان كان تعبيرا عن أحاسيس الفنان ، مما أدى به إلى البعد عن الواقع وتقليده ، وقد يكون مرجع هذا إلى التعاليم الدينية .

وبالتالى خلت التصاوير الإسلامية من العمق ومن المنطقية ونتج عن ذلك كله أن أصبحت الصورة ذات طابع زخرفى سواء فى وحداتها أو فى تصميمها لعب فيه الخيال دورا لا يستهان به على الإطلاق .

الفسيفساء

اتضح لنا من كتب التاريخ ، ومما عثر عليه من الآثار ، أن المسلمين فى العصور الوسطى كانوا يزخرفون جدران مبانيهم بالتصوير فضلا عن المنحوتات الحجرية والجصية . وقد ذكر التنوخى أن عبيد الله بن زياد بنى داره البيضاء بالبصرة بعد مقتل الحسين وصور فى بابها رؤوسا مقطعة ، وصور فى دهليزها أسدا وكلبا وكبشا ، وقال «أسد كالح ، وكلب نابح ، وكبش ناطح» .

وهنا نشير إلى أن ماعثر عليه من الصور الجداريه قليل جدا بالنسبة لتصاوير المخطوطات ، وقد يكون مرجع هذا إلى كون التصوير لم يدخل المساجد وغيرها من العمائر الدينية إلا نادرا ومن ثم اقتصر استخدامه على المؤسسات المدنية ولا سيما القصور والحمامات .

ولا يفوتنا أن هذه المبانى المدنية تعرضت لكثير من عوامل الخراب والهدم . كما جرى عليها كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن ، بحيث فقدت معالمها القديمة ، ومنها مازال تماما عن الوجود.

كما نشير أن بعض هذه المبانى بقيت مختفية عن الأنظار إما لبعدها عن المدن المأهولة ، كما هو الحال بالنسبة للقصور الأموية فى الصحراء ، وإما لتغطيتها بالأنقاض والأتربة كقصور سامراء . وكبعض المبانى الفاطمية فى مدينة الفسطاط ، وقد أدى ذلك إلى بقاء بعض ماكان يزخرفها من نقوش وصور إلى ان تم اكتشافها فى العصر الحديث .

كما كان السبب فى بقاء بعض الرسوم يرجع إلى المتزمتين الذين تأثروا بما شاع من تحريم الإسلام للتصوير فلجأوا إلى تغطية الصور بطبقة من الملاط ، مما ساعد على صيانتها من عوامل الفناء وعبث العابثين .

وترجع صور الجدران التى بقيت حتى اليوم إلى ، أواخر القرن الأول الهجرى (أوائل القرن الثامن الميلادى) ، أى أنها ترجع الى عصر أقدم كثيرا من عصر المخطوطات المصورة المعروفة ، التى لايرجع أقدمها إلا إلى نهاية القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى .

ومن هنا كانت صور الجدران تملأ فراغا كبيرا فى دراسة التصوير الإسلامى وتلقى بعض الضوء على نشأته فى القرون الاولى ، كما انها قد تساعد على تتبع تطويره منذ البداية إلى أن ظهر بأسلوب معين ، فى أقدم المحفوظات المزوقة بالتصوير .

وقد أستخدم المسلمون فى تزيين الجدران بالصور طريقتين :

(أ) اما عن طريق الفسيفساء .

(ب) أو عن طريق الألوان المائية .

والفسيفساء كلمة مشتقة من اللغة اليونانية ، والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة من أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج او الحجر وتثبيتها بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت . وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية ، والاغلب أن تكون تلك الأجزاء الصغيرة مكعبات دقيقة .

وقد عرفت الحضارات القديمة فى مصر والعراق وغيرهما طريقة الزخرفة بالفسيفساء . ومن المعروف مثلا انه فى العراق القديم فى عصر حضارة(أوروك) التى ترجع إلى حوالى سنة ٤٠٠٠ ق . م بنيت معابد من اللبن ، كانت جدرانها تزخرف بنوع من الفسيفساء يتكون من صفوف من مخروطات فخارية ملونة باللون الأسود والأحمر والأبيض ومثبته فى طين الجدران .

كما استخدمت الفسيفساء الحجرية فى الفن الإغريقى والرومانى ، ومن أشهر صور الفسيفساء التى وصلتنا من العصر الرومانى صورة تمثل انتصار الاسكندر الأكبر على ملك الفرس وقد كشف عنها فى مدينة يومبى سنة ١٨٣١ م وهذه الصورة منقولة عن صورة مائية كانت بالاسكندرية .

ثم شاعت الزخرفة بالفسيفساء فى الفنون المسيحية حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادى ، ونخص بالذكر عناية الفن البيزنطى بالفسيفساء وخاصة الفسيفساء الزجاجية فى زخرفة الجدران ، والقبوات ، ومن الأمثلة الرائعة فى هذا الفن زخارف الفسيفساء فى آيا صوفيا .

عرف المسلمون الفسيفساء منذ العصور الأولى للإسلام ، وظلوا يزخرفون بها مبانيهم طوال العصور الوسطى . وأقدم مؤرخ أورد لنا استخدام المسلمين للفسيفساء هو البلاذرى سنة ٨٦٨ م ، فذكر أن الخليفة الاموى الوليد بن عبد الملك قد أرسل إلى عمر بن عبدالعزيز واليه بالمدينة الفسيفساء ليستخدمها فى اعادة بناء المسجد النبوى بالمدينة .

على أن أقدم الزخارف الإسلاميه المؤرخة التى وصلتنا هى زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة التى تم بناؤها وزخرفتها سنة ٧٢ هـ/٦٩١ ، ٦٩٢ م ، فى عهد عبد الملك بن مروان ، ويؤرخ هذه الزخارف كتابة أثرية بالفسيفساء تحف بأعلى رسوم الثمن الأوسط .

وقد أشار المقدسى إلى فسيفساء قبة الصخرة وهو أقدم من ذكر هذا وجاء ذلك فى القرن الرابع الهجرى العاشر الميلادى ، وقد ذكر أن الفسيفساء كانت تكسو أرضية مبنى قبة الصخرة وجدرانه بما فى ذلك منطقة القبة ورقبتها من الداخل والخارج ، إلا أنه لم يبق شيئا منها فى الخارج .

أما الذى لايزال محفوظا إلى اليوم هى الفسيفساء التى تغطى بعض الاجزاء الداخلية . ولاريب فى أن قسما كبيرا من هذه الفسيفساء المحفوظة يرجع الى سنة ٧٢ هـ كما تشهد بذلك كتابة بالخط الكوفى البسيط من الفسيفساء المذهبة على ارضية زرقاء .

والموضوعات الزخرفية التى نراها فى فسيفساء قبة الصخرة كثيرة ، ومن بينها فروع نباتية متصلة وحلزونية تخرج من آنية ، ويقع بين كل فرعين خارجين من اناء موضوع زخرفى يشبه الشمعدان وفوقه زخرفة ساسانية مجنحة . كما نرى من بينها أشجار النخيل واشجار أخرى تذكرنا بما نعرفه من فسيفساء بعض الكنائس المسيحية فى القرن السادس الميلادى . ومن بينها ايضا رسوم الفاكهة ولاسيما العنب والرمان .

ثم أوراق الشجر المختلفة وورق الأكانتس وباقات الزهور وقرون الرخاء ورسوم الجواهر والحلى المختلطة بالرسوم النباتية ، فضلا عن رسوم الأهلة والنجوم . ومعظم هذه الموضوعات الزخرفية معروفة فى زخارف الفسيفساء الرومانية والمسيحية ومستمدة من الطرازين الساسانى والهلينستى .

والواقع أننا نرى فى زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة التقاء عناصر فنية مختلفة ، نعرفها فى الأساليب الفنية الإغريقية والرومانية ، ولكنها فى هذا الأثر الإسلامى العظيم مختلطة بعناصر فنية اخرى شرقية المصدر تميزها عن سائر الفسيفساء الاغريقية الرومانية والمسيحية .

وقد درست الأنسة (فان برشم) كل النصوص التى تحدثت عن الفسيفساء فى قبة الصخرة ، كما درست طريقه صناعة فسيفساء قبة الصخرة وانتهى بها البحث ، إلى أن هذه الفسيفساء من صنع عمال سوريين بوجه عام وليست من صنع عمال بيزنطيين

وأنه من المحتمل أن يكون بعض صناع من اجناس مختلفة قد اشتركوا مع الصناع السوريين ، وأن ذلك قد يفسر وجود بعض العناصر الساسانية فى زخارف هذه الفسيفساء . ولكننا نلاحظ أن اشتراك عمال من إيران ليس لازما لتفسير الموضوعات الزخرفية الساسانية ، لأن معظم هذه الموضوعات كان قد انتقل إلى الشام وأقبل الصناع السوريون على استعماله .

أما فسيفساء الجامع الأموى فى دمشق ، فإن معظمها قد أصابه التلف بسبب الحرائق المختلفة التى شبت فى الجامع ، فلم يبق منها إلا أجزاء صغيرة ، إلى ان اتيح للاستاذ دى لوريه سنة ١٩٢٧ م ان يكشف أجزاء عظيمة الشأن كانت حتى ذلك الوقت مغطاه بالملاط .

وأهم هذه الأجزاء المكتشفة مايقع على مقربة من المدخل الرئيسى للجامع ، وقوام هذاالجزء الكبير ، رسم نهر فى مقدمة المنظر وعلى ضفته الداخلية أشجار ضخمة تطل على منظر طبيعى فيه رسوم عمائر بين أشجار وغابات .

ومن هذه العمائر رسم ملعب للخيل ورسم قصور ذات طابقين وأعمدة جميلة ، ورسم بناء مربع الشكل وله سقف صينى الطراز كما نرى رسم عمائر صغيرة تبدو وكأنها موضوعة الواحدة فوق الأخرى . وفوق النهر المذكور قنطرة تشبه قنطرة فوق نهر بردى بدمشق مما حمل على القول بأن هذه الرسوم قد تكون لمناظر فى مدينة دمشق نفسها .

وصفوة القول ، أن قوام زخارف الفسيفساء فى الجامع الأموى إنما هى رسوم العمائر والمناظر الطبيعية المقصورة لذاتها ، وبغير ان تكون ثانوية فى الصورة بالنسبة إلى صور آدمية لها الصدارة كما هو الحال فى بعص زخارف الفسيفساء البيزنطية .

كما ان التأثر بالأساليب الفنية الهلينستية ظاهر جدا ، ومن المحتمل أن يكون صانعو فسيفساء الجامع الاموى قد نقلوا موضوعاتهم الزخرفية عن نماذج قديمة ، كما يفعل الصناع فى معظم العصور . ولكنهم لم يكونوا بعيدين عن التأثر ببعض الأساليب الفنية الساسانية ، مما يحمل على القول بأنهم كانوا من أهل الشام ، وأنهم يمثلون المدرسة الفنية المحلية التى ازدهرت من الفنون الهلينسية فى سوريا حين فتحها العرب .

وتتعدد فى العمائر المرسومة فى فسيفساء الجامع الأموى رسوم الأعمدة الكورنثية ، ذات القنوات الطويلة ، ورسوم الأقبية والأبراج والسقوف المخروطية الشكل والسقوف ذات الجمالون واشجار السرو .

ويمكننا القول بوجه عام ، أن الصناعة واحدة فى فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء الجامع الأموى ، ولكن الوحدة والتلاؤم اقل ظهورا فى الجامع الاموى ، ذلك راجع إلى أن الإصلاح والترميم الذى تم فيه كان أكثر مما تم فى قبة الصخرة .

والراجح أن الجزء الذى جاء فيه رسم النهر يرجع إلى عصر الوليد بن عبد الملك فى نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى ، بينما ترجع اجزاء اخرى إلى الترميم الذى تم فى عصر السلطان السلجوقى ملكشاه سنة ٤٧٥ هـ / ١٠٨٣ م وترجع غيرها إلى عصر السلطان بيبرس .

والجدير بالذكر أن التأثر بالاساليب الهلينستية أقوى وأعظم فى فسيفساء الجامع الاموى منه فى فسيفساء قبة الصخرة مع أن القبة ترجع إلى سنة ٧٢ هـ / ٦٩١ م بينما يرجع الجامع إلى سنة ٩٦ هـ / ٧١٥ م .

وترجح الاستاذة فان برشم ان الفسيفساء التى صنعت بأمر الوليد فى دمشق وفى المدينة ، لم تكن من صناعة عمال من البيزنطيين برغم أن معظم المؤلفين العرب الذين ذكروا هذه الفسيفساء ، ينسبونها إلى صناع من الروم .

ومن الطريف أن نجد فى قبة بيبرس بدمشق ، نقوشا من الفسيفساء يبدو أن صانعها نسج فى موضوعاتها على منوال النقوش الموجودة فى فسيفساء الجامع الأموى إلا أنها أقل إتقانا فى الرسوم وإبداعا فى الألوان .

ومن أبدع أمثلة الفسيفساء فى العصر الأموى ، تلك التى كشفت فى قصر هشام بخربة المفجر ، ثم ما كشف فى خربة المنية بفلسطين أيضا . وقد وصلتنا صور بالفسيفساء كانت تزخرف حماما ملحقا بقصر

فى خربة المفجر يرجع إلى عهد هشام بن عبد الملك (١٠٥ — ١٢٥ هـ / ٧٢ — ٧٤٣ م) ولقد كشفت هذا القصر دائرة الآثار الفلسطينية التى بدأت أعمال الحفر فى هذه المنطقة سنة ١٩٣٥ م .

وتمثل هذه الصور منظرا طبيعيا قوامه شجرة ضخمة من أشجار الرمان إلى جانبها الأيسر غزالتان تجريان بين بعض النباتات ، وإلى جانبها الأيمن أسد يفترس غزالا . ويمتاز الرسم بطابع زخرفى من حيث التوزيع العام ، واسلوب رسم أغصان الشجرة وأزهارها وثمارها . أما الحيوانات فيتضح فيها براعة فى التعبير عن الحركة والحيوية والقرب من الطبيعة . والواضح أن هذا الرسم بما فيه من صورة شجرة ذات ثمار وأزهار يحف بها من الجانبين شجيرات قريبة الشبه برسوم الأشجار فى قبة الصخرة ، والجامع الأموى بدمشق ، ومن قبل ذلك ، برسم شجرة فى مدينة مادبا يرجع إلى القرن السادس الميلادى .

ومما يذكر فى هذا المقام ، أنه قد شاع استخدام التصوير فى زخرفة الحمامات ، حتى اضطر الفقهاء فى العصور الوسطى أن يلفتوا النظر إلى ما فى ذلك من حرمة ، وأن يحثوا الناس على ازالتها .

على أنه لم يكن يقصد من الصور فى الحمامات الزخرفة فحسب ، بل كان يقصد منها أيضا فوائد صحية ونفسية ذلك انه جاء فى بعض المصادر ان الحمام يحلل القوى الثلاث فى الإنسان ، وهى القوة النفسية ، والقوة الحيوانية ، والقوة الطبيعية .

وأن النظر إلى الصور المختلفة يقوى هذه القوى الثلاث ، فالنظر إلى صور المودة ومجالس الطرب يقوى القوى النفسية ، وتأمل صور القتال والحرب والصيد يقوى القوى الحيوانية ، ومشاهدة الصور الطبيعية من بساتين وأشجار وأزهار وغيرها تقوى القوى الطبيعية . ومن ثم كانت زخرفة الحمامات بمختلف الصور ، مفيدة من حيث أنها تساعد المستحم على تقوية قواه الثلاث ، واستعاضة مافقد منها .

الصور المائية المرسومة على الجص

استخدم المسلمون فى العصور الوسطى رسم الصور المائية على الجص (الفرسكو) لزخرفة مبانيهم . وصنعه هذه الصور هى أن يكسى الجدار بطبقة من الجص ، أو غيرها من المواد كالطين الذى استخدم فى الكنائس والأديرة القبطية القديمة ، ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة فى الماء . ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف هذه الألوان حتى يتشرب الجص باللون فِى اثناء جفافه ، وبذلك يتفادى تساقط الطلاء . ولاشك أن طريقة الرسم بالفرسكو أقل تكلفة من الفسيفساء .

وأقدم الصور المائية التى وصلت إلينا ، هى الرسوم التى اكتشفت فى قصر قصير عمره ، الذى ينسب إلى الوليد بن عبد الملك (٨٦ هـ — ٩٦ هـ / ٧٠٥ م — ٧١٥ م) . وقصر قصير عمره ، هو قصر صيد صغير على بعد خمسين ميلا شرقى عمان .

وكانت جدران هذا القصر وسقوفه محلاة بنقوش دب التلف إلى معظمها ، بعد ان صورتها البعثة العلمية التى كان يرأسها الأستاذ موزل والتى اتيح لها أن تكشف هذا البناء سنة ١٨٩٨ . وتضم هذه النقوش رسوم صيد واستحمام ورسوم راقصات ونساء شبه عاريات ، ورسومات رمزية آلهة الشعر والفلسفة والنصر والتاريخ عند الإغريق ، وأخرى لبعض مراحل العمر المختلفة ، الفتوة والرجولة والكهولة ، ورسما لقبة السماء وبعض النجوم فضلا على البروج المختلفة ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية .

ولكن اهم نقوش هذا القصر نقشان :

الأول : رسم الخليفة على عرشه وحول رأسه هالة وفوقه مظلة يحملها عمودان حلزونيان ، ويحف به شخصان ، وكان على عقد المظلة عصابة من الكتابة الكوفية تطرق التلف الى كثير من أجزائها ويستنبط من الكلمات الباقية أنها كانت تشتمل على عبارة دعائية .

الثانى : الصورة المشهورة المعروفة باسم صورة اعداء الإسلام ، والتى اعتمدها علماء الاثار فى تأريخ قصير عمره وقوام هذه الصورة ستة أشخاص ذوى ملابس فاخرة مرسومين فى صفين ثلاثة فى الصف الأول وثلاثة فى الصف الثانى . وفوق أربعة منهم كتابة بالعربية والإغريقية لاتزال باقية .

فالأول من اليسار (وهو فى الصف الأول أو الأمامى) فوقه كلمة «قيصر» بالعربية واليونانية .

والثانى (وهو فى الصف الخلفى) فوقه كلمة يظن أنها «لودريق» آخر ملوك القوط فى أسبانيا وقد قتل حين قضى العرب على جيشه فى معركة شريش سنة ٩٢ هـ / ٧١١ م .

والثالث (وهو فى الصف الأمامى) فوقه كلمة «كسرى» فهو ملك الفرس.

والرابع (وهو فى الصف الخلفى فوقه كلمة «النجاشى» وهو ملك الحبشة.

وقد رجح المستشرق السويسرى فان برشم Van Bercham أن الأشخاص المرسومين فى الصف الأول أو الأمامى ملوك امبراطوريات كبيرة، فى حين أن المرسومين فى الخلف ملوك دول صغيرة.

كما رجح أن ترتيب الأشخاص فى الصفين من اليسار إلى اليمين يقابل موقع بلادهم الجغرافى من الغرب إلى الشرق واستنبط من ذلك أن الشخص الخامس (وهو فى الصف الأمامى) ربما كان امبراطور الصين (ولعل المقصود حاكم بخارى) وأن الشخص السادس، ربما كان لأحد الأمراء الأتراك أو الترك الذين حاربهم قتيبة بن مسلم الباهلى قبل أن يفتح سمرقند سنة ٩٣ هـ/ ٧١٢ م، وربما كان داهر ملك السند الذي قتله محمد بن القاسم سنة ٩٣ هـ حين فتح تلك الأقاليم.

وذكر فان برشم أن هذين الأميرين والأمراء الآخرين يمكن اعتبارهم أعداء الإسلام عامة، وأعداء الوليد بن عبد الملك خاصة.

وإننا نستطيع بواسطة هذه الصور أن ننسب قصير عمره إلى الفترة الواقعة بين معركة شريش سنة ٩٢ هـ/ ٧١١ م أو سقوط سمرقند سنة ٩٣ هـ/ ٧١٢ م ووفاة الوليد الأول سنة ٩٦ هـ/ ٧١٥ م. والملاحظ فى صورة أعداء الإسلام، أن تأليفها ساسانى وأن رسم اليدين مرفوعتين إلى النصف ومفتوحتين إلى الأمام، شارة من شارات الخضوع نعرفها فى النقوش الساسانية، وأن الصورة تشبه إلى حد كبير رسمين ساسانيين فى طاق بستان و (نقش رستم) يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس.

كما أن وجود رسم كسرى فى تلك الصورة، مع أن سقوط ملكه كان قديم العهد فى عصر بنى أمية، يمكن تفسيره بأن الصورة كلها منقولة بشئ من التصرف، عن أصل ايرانى يبدو فيه كسرى لابسا تاجا وحوله أمراء تابعون له.

ولكن طراز الصور فى قصير عمره هلنيستى بوجه عام، كما يظهر فى رسوم الأجسام الآدمية ورسم آلهة الحب والنصر والشعر والتاريخ والفلسفة. كما يتجلى من الشبه بين الملابس والزخارف فى قصير عمره، وفى مثيلاتها ببعض الكنائس والقبور السورية الهلينسية، أن الفنيين الذين رسموا الصور فى قصير عمره كانوا من السوريين أو الآراميين.

كما عثر على صورتين مائيتين أخريين سنة ١٩٣٦ فى قصر الحير الغربى، فى تدمر، الذى شيده هشام بن عبد الملك سنة ٧٢٤ ــ ٧٤٣ م وهاتان الصورتان محفوظتان الآن فى المتحف الوطنى بدمشق. وهما مستطيلتا الشكل وإن كان التلف قد تطرق إلى الأجزاء السفلى منهما.

وإلى جانب التأثيرات الساسانية ، تظهر فى رسوم قصر الحير الغربى تأثيرات سورية ، التى تظهر بشكل واضح فى الصورة الثانية فالميدالية بما فيها من صورة رمزية التى ترمز إلى «جى » يمكن مقارنتها بصور الفسيفساء البيزنطية فى أنطاكية ، كما يرجح أن تكون الكائنات البحرية الخرافية قد استعيرت من أمثلة هلينة رومانية ، أضف إلى ذلك أن كثيرا من العناصر الزخرفية كالأفرع النباتية التى تتموج على شكل دوائر وعناقيد العنب التى شاع استعمالها فى الفن السورى المسيحى .

ويتبين لنا من هذه الرسوم شئ آخر وهو وجود وحدات عرفها الفن الأموى فى سورية عن رسم العقد على شكل حدوة الفرس والصورة الأولى التى يظهر طرازها فى عقود المجاز والعقود السفلى فى الأرقة فى الجامع الأموى بدمشق .

كما أن الزخارف المرسومة فى كوشات عقدى الصورة الأولى تشبه بعض زخارف الفسيفساء فى قبة الصخرة ، فضلا عن ذلك فإن رسوم الصورة الثانية شديدة الشبه بصور قصير عمره ، كما أن الأفرع النباتية التى تؤلف دوائر تشبه الدوائر الزخرفية فى رسوم قصير عمره . وكذلك فإن زخارف الصورة الثانية تشبه بعض زخارف مثلثات قصر المشق .

مما سبق يتضح لنا أن صور قصر الحير الغربى تتألف من عناصر ساسانية ومن عناصر سورية (هلينسنية ومسيحية وأموية) اجتمعت كلها دون ماتنافر .

الا أن العناصر الفنية الساسانية غلبت بعض العناصر الفنية الأخرى سالفة الذكر فإننا نجد أن العنصر الساسانى فى صورة قصر الحير الغربى قد فاق العنصر الساسانى الموجود فى قصر قصير عمره بحيث صارت على قدم المساواة مع العناصر السورية إن لم تكن تفوقها .

وليس بالأمر الغريب أن يتغلغل الطابع الفارسى فى الفنون الإسلامية ، ذلك ان الإمبراطورية الساسانية كانت صاحبة حظ كبير فى التمدين وما يستتبع ذلك من رقى فنى ملحوظ قبل أن يأتيها الإسلام .

وعندما فتحها المسلمون ورثوا تقاليدهم الفنية ضمن ماوجدوه مناسبا من أساليبها الحضارية .

وقد ساعد على تغلغل الطابع الفارسى فى شتى دروب الحضارة سماحة الدين الإسلامى الحنيف ، على العكس من موقفهم تجاه الحضارة البيزنطية وربما يكون مرجع هذا إلى أن العداء بين الإسلام والفرس قد زال سريعا بزوال الدولة الساسانية وخضوعها خضوعا تاما للدولة الإسلامية فى حين ظلت الدولة البيزنطية تناوئ المسلمين برغم استيلائهم على معظم مدنها مئات السنين ، ومن ثم لم يجد المسلمون غضاضة فى أن يشيدوا بمجد الفرس .

ويرجع تقدم الدولة الساسانية فى التصوير إلى عصر مانى الذى كان مصورا ماهرا استخدم

التصوير فى نشر مذهبه وبرغم أن إيران قد قضت على المذهب المانوى الا أنه وجد أشياعا متحمسة له فى قبائل الاويغور التركية بوسط آسيا .

ومن المعروف أن كثيرا من أتباع مانى قد هاجروا إلى بلاد العراق فى القرن الثامن الميلادى عندما قويت شوكتهم فى عهد المأمون إلا أنهم تعرضوا لبلاء شديد فى القرن العاشر الميلادى . وعموما فقد ظل التصوير محتفظا بحيويته فى إيران ويشهد بذلك الصور المائية التى عثر عليها والتى يرجح انها ترجع إلى القرن الثانى عشر الميلادى .

غير أنه لم تلبث هذه التقاليد الفنية الساسانية أن تطورت إلى فن إسلامى له طابع خاص ، إذا اعتبرنا العصر الأموى وبداية العصر العباسى فترة صراع بين التقاليد الفنية التى كانت سائدة فى أقطار العالم الإسلامى قبل أن يفتحها العرب ، ولا سيما التقاليد المحلية فى سوريا ومصر وشمال أفريقيا وأسبانيا بما فيه من عناصر فنية محلية قديمة ، وهلينستية وبيزنطية ضد التقاليد الفنية الساسانية .

وفى ذات الوقت كان هناك انتصار تدريجى للتقاليد الساسانية . كذلك يمكن اعتبار هذه الفترة ابضا مرحلة تكون الطرز الإسلامية الخالصة الذى سيظهر طابعه الخاص والمميز فى تحف سامراء فى العصر العباسى .

رسوم سامراء

كشفت الحفائر فى سامراء عن صور مائية مرسومة على الجص ترجع إلى العصر العباسى ، على أن السبب الذى من أجله بقيت تحف سامراء وصورها حتى كشفها فى العصر الحديث ، هوان مدينة سامراء لم تعمر بالسكان إلا لفترة قصيرة ثم هجرت بعد أن تركها الخليفة المعتمد سنة ٢٧٦ هـ / ٨٨٩ م بل وخربت وأمست قرية صغيرة .

وطراز سامرا الذى تنم عليه هذه التحف التى اكتشفت لا يمثل طراز مدينة واحدة ، بل هو الطراز الذى كان سائدا فى مراكز الخلافة العباسية فى ذلك الوقت كبغداد وغيرها والذى أخذ ينتشر بعد ذلك إلى سائر العالم الإسلامى .

بدأت أعمال الحفر والتنقيب فى سامراء سنة ١٩٠٣ م التى قام بها فوليبه إلا الاكتشافات الاثرية الحديثة يرجع الفضل فيها للبعثة الألمانية التى بدأت أعمالها بعد ذلك بوقت قصير وقد أشرف على هذه البعثة العالمان الكبيران زاره (Sarre) وهر تسفلد (Herzfeld) .

ومما كشفت عنه هذه الحفائر صور مائية مرسومة على الجص عثر عليها فى بعض عمائر سامراء

وهكذا لم يبق لنا من هذه التصاوير غير جزء ضئيل تطرق التلف إليه ، غير الصور والدراسة التى ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن صور سامراء . ويضم هذا الكتاب ٨٨ لوحة فنية و ٨٣ رسما لشرح اللوحات .

ويمكننا أن نقول بوجه عام إن النقش بالألوان على الجدران فى سامراء كان حلقة متأخرة من النقش الساسانى ، الذى نعرف عنه بعض البيانات من المصادر التاريخية والأدبية بدون أن تكون لدينا أمثلة مادية منه ، والذى نقرأ فى « الف ليلة وليلة » أن هارون الرشيد نسخ على منواله فى زخرفة القاعة التى شيدها فى حديقة داره فى بغداد .

والمعروف أن الرسوم الجصية كانت قوام الزخرفة فى منازل سامراء ، فكانت الصور المرسومة بالألوان ولاسيما الصور الآدمية منها ، نادرة جدا ، بل لعل مانعرفه منها لم يكن إلا فى بعض القاعات الخاصة بقصور الخلفاء وعليةالقوم . وكما سبق ان قلنا أن معظم الصور التى كشفت فى سامراء كانت فى قاعات الحريم بقصر جوسق الخاقانى ولاسيما فى قاعة ذات قبة وصلت إلينا فى حالة جيدة ، ففيها رسوم راقصات فارسيات فى مناطق مربعة ومثمنة وفيها رسوم نساء شبه عاريات وأخريات يصطدن الوحوش ، وغيرهن يرقصن أو يعزفن على آلات موسيقية أو يقفن على أرضية فيها رسوم فصائل شتى من الطير والحيوان .

كما نرى فى نقوش سامراء رسوم رجال بين عقود قائمة على أعمدة ذات قواعد وتيجان على شكل الناقوس . وقد وجد فى حفائر سامراء مثل هذه الأعمدة وفيها رسوم حيوانات وطيور وفروع نباتية وأسماك

وثمة مجموعة من رسوم قسس ورجال ونساء احداهن تحمل فوق كتفها عجلا (أكبر الظن أن هذا الرسم توضيحيا لقصة « فتنة » محظية بهرام جوار) لصورة فوق دعامات صغيرة وجدت مدفونة تحت قاعة العرش فى قصر الجوسق ، وعلى بعضها كلمات مثل مفلح و مشمش ولكننا لا نستطيع أن نصل إلى رأى قاطع فى تفسير هذه الكلمات .

وعلى ملابس الرسوم الآدمية زخارف منوعة بعضها يذكرنا بزخارف أنواع من المنسوجات الساسانية والإسلامية التى وصلت إلينا . على أن أثر الأساليب الفنية الساسانية ظاهر فى صور سامراء ، ولاسما فى الأفاريز والإطارات ، وفى وضع الصور فى مربعات ودوائر مختلفة الشكل ، وفى مراعاة التماثل فى الأشرطة والموضوعات الزخرفية .

ومع ذلك فإن رسوم سامراء بها روحا هلينية ظاهرة ، نراها فى الرسوم الجانبية لبعض الوجوه الآدمية ، وفى الأسلوب المتبع فى رسم طيات الملابس ، وفى بعض الحركة التى نراها فى رسوم الراقصات ، وترجع هذه الروح إلى الأثر الهلينى الذى تسرب إلى الشرق الادنى ولاسيما أقليم بكتريا (أفغانستان الحالية) منذ فتوح الإسكندر .

٥ ـ الحمام الفاطمى

كان هناك صدى لأسلوب سامراء فى التصوير المائى على الجص فى العصر الطولونى ومن جاء بعده من الولاة شأنه فى ذلك شأن غيره من الفنون . وبرغم عدم عثورنا على آثار طولونية من الصور إلا أن المصادر التاريخية تشير إلى اتخاذ بعض الطولونيين للصور والتماثيل ويعتقد البعض أن التصوير الطولونى المتأثر بأسلوب سامراء قد ظل الأسلوب السائد فى مصر ، إلى أن جاء الفاطميون الذين ورثوا هذا الطراز .

ويبدو أن الفنان الفاطمى قد توصل إلى فهم أسرار الألوان وبرع فى استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق .

وقد وصلتنا صور مائية على الجص تنسب إلى العصر الفاطمى التى كشفت عنها الحفائر التى قام بها متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أو (دار الآثار العربية كما كانت تسمى فى ذلك الوقت) سنة ١٩٣٢ م فقد عثروا على حمام فاطمى زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مائية على الجص كانت قد تطرق بعض التلف إليها . وقد ترجع هذه الزخرفة للقرن العاشر الميلادى أو الحادى عشر ، واستخدمت فيها الألوان الأحمر والأسود .

على أن أهم هذه الرسوم صورة تمثل شابا جالسا ممسكا بيده كأسا مرتديا جلبابا تزينه حليات من زخرفة نباتية حمراء اللون ، وحول كل من العضدين شريط ، وعلى رأسه عمامة ذات طيات ، وحول رأسه هالة كاملة الاستدارة . ويضع الشاب حول ظهره وشاحا يخرج طرفا من تحت الإبطين ، وينثنيان إلى أسفل مع التعلق فى الهواء .

ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر احداهما فى الخلف والأخرى فى الأمام . كما أن جسم الشاب فى وضع أمامى أما وجهه فى وضع ثلاثة الأرباع . ويحف بالحنية كلها شريط من حبات اللؤلؤ .

ومن الصور الآدمية التى زخرف بها هذا الحمام جزء من رسم يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار ، وصورة سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين . كذلك هناك صورة أخرى رسم بها طائران متقابلان كاد منقارهما يتماسان وبينهما زخرفة تتألف من اوراق نباتية ويحف بالحنية ايضا شريط من حبات اللؤلؤ .

تعتبر هذه الصور الفاطمية صدى قويا لصور سامراء ، فمن حيث الأشكال والزخارف نجد أن الثوب الذى تحليه زخرفة من وحدة متكرره ، والهالة كاملة الاستدارة ، وأشكال الرؤوس ورسوم الطير ، والزخارف النباتية ، والإطار الذى يحتوى على حبات اللؤلؤ نجد انها لها ما يمثلها فى رسوم سامراء . كما أن الوشاح حول ظهر الشاب فى الصورة الفاطمية يشبه فى طريقة وضعه الوشاحين حول

ظهر الراقصتين فى صور سامراء ، اللهم الا فارق بسيط هو ان الوشاح الفاطمى مرسوم بطريقة تبعد عن الواقعية بعض الشئ إذ أنه شبه معلق فى الهواء فى حين أن وشاحى الراقصتين فى سامراء يتدليان إلى اسفل بشكل واقعى .

كذلك تأثرت الصور الفاطمية بالتقاليد الساسانية شأنها فى ذلك شأن صور سامراء . ويتضح الطابع الفارسى فى رسم الشاب الجالس وفى يده اليمنى كأس ، وفى الوحدات المتواجهة .

وفى الحقيقة ان الدولة الفاطمية قد اعتمدت اعتمادا كبيرا على العناصر الفارسية سواء فى نشر دعوتها أو فى القيام بأعباء الحكم والادارة ، كما اعتبرت بلاد الفرس من مناطق نفوذها المذهبى ، وفضلا عن ذلك فقد أحيى الفاطميون كثيرا من المراسم الفارسية القديمة .

كما أن الصور المائية المرسومة على الجص والتى ترجع للعصر الفاطمى لا تختلف من حيث الشكل والأسلوب والموضوع عن صور الخزف ذى البريق المعدنى الذى ينسب إلى العصر الفاطمى ، فعلى سبيل المثال صورة الشاب الجالس أو القاعد وفى يده كأس بصورة مماثلة على سلطانية (أوآنية) من الخزف ذى البريق المعدنى .

كذلك فان أسلوب رسم طرفى الوشاح فى الصورة نفسها يشبه طريقة رسم أحد طرفى وشاح تضعه راقصة فى صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ فى مجموعة الدكتور على ابراهيم .

ومجمل القول فإن الأسلوب الفاطمى يمكننا اعتباره مقدمة لأسلوب المدرسة العربية التى ظهرت فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى والقرن الثالث عشر .

ويمكننا أن نجمل المميزات المشتركة فى الصور الفاطمية .

١ ـ طريقة الجلسة .
٢ ـ الهالة المستديرة حول الرأس .
٣ ـ الرداء الخالى من الطيات والمكسو بوحدات زخرفية متشابهة .
٤ ـ العصابة حول العضد .
٥ ـ الأسلوب المسطح الخالى من العمق أو التجسيم والقائم على الخطوط .
٦ ـ عدم الدقة فى رسم جسم الإنسان .
٧ ـ الطابع الزخرفى .

صور الكابلا بالاتينا

انتشر فن التصوير الفاطمى خارج حدود مصر مع انتشار نفوذ الفاطميين . وقد ظهر صدى هذا الفن فى صور الكابلابالاتينا فى بالرمو (Palermo) بجزيرة صقلية وتعود بنا زخرفة جدران كنيسة الكابلابالاتينا وسقفها بالصور إلى عهد الملك النورمانى روجر الثانى (Roger) الذى كان وثيق الصلة بالثقافة الإسلامية .

ويحيط صور الكابلابالاتينا أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة مما يجعلنا نقول إنها من عمل فنانين مسلمين أو فنانين تأثروا بهم . وتضم هذه الصور أو الرسوم كثيرا من الصور المدنية مثل صور الراقصات والموسيقيات ومجالس الشراب والطرب والحمالين وصور الحيوان والطير فى أوضاع متماثلة أو بعضها ينقض على البعض الآخر .

هذا فضلا عن زخارف نباتية من النخيل والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة ، ويحد الصور إطار من حبات اللؤلؤ .

وهناك صورة جديرة بالنظر تمثل رجلا جالسا وفى يده اليمنى كأس ، وفى يده اليسرى زهرة ويتدلى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر ، وحول رأسه هالة ويكسر الرداء الذى يرتديه زخارف تتألف من وحدة متكررة ، ويحيط الصورة حبات اللؤلؤ . وتشابه هذه الصورة الصورة ، الموجودة فى الحمام الفاطمى من حيث :

١ ـ شكل الكأس .
٢ ـ أوضاع اليدين .
٣ ـ الإطار المنقط .
٤ ـ الهالة حول الرأس .
٥ ـ زخرفة الرداء .
٦ ـ احدى الخصلات المتدلية على الجبهة .
٧ ـ الجسم المواجه والنظرة الجانبية .
٨ ـ طريقة رسم معالم الوجه .
٩ ـ الأسلوب المسطح الذى يعتمد على التخطيط .
١٠ ـ عدم الدقة فى رسم جسم الإنسان .

وهناك ملاحظة يجدر الاشاره اليها وهى هامة أن كثيرا من تصاوير الكابلابالاتينا لها شبيهة فى التصاوير الفاطمية وبالتالى فى رسوم سامراء التى تعتبر اساسا تطور منه الأسلوب الفاطمى فى التصوير .

فتذكر على سبيل المثال صورة صياد يحمل على يده اليمنى طائرا من طيور الصيد ويشير إليه بسبابة

يده اليسرى ، وقد شاع رسم هذا الموضوع فى العصر الفاطمى (ظهر هذا فى المنحوتات الخشبية فى حجاب الهيكل الذى نقل من كنيسة الست بربارة إلى المتحف القبطى ، كذلك فى منحوتات الألواح الفاطمية التى عثر عليها فى أنقاض مارستان قلاوون) .

كذلك فإن هذه الصور قريبة من صورة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى ، إلا أن الصورة الموجودة على الصحن أكثر ميلا للطابع الزخرف .

إلا أن صورة بليرمو تشتمل على عناصر سبق أن شوهدت فى الصور الفاطمية ، وفى صور سامراء مثل الهالة التى تحف بالرأس ، ومثل طريقة رسم الطيات التى تتجمع فى نقطة ثم تشع خطوطها .

وهذه الطريقة استعملت فى رسم طيات رداء الراقصة اليمنى فى صورة الراقصتين فى سامراء ، هذا فضلا عن الأسلوب المسطح القائم على استخدام الخطوط ، والخالى من العمق ، والبعيد عن الواقعية والمشبع بالطابع الزخرفى .

ومن الرسوم المستمدة من أصل فاطمى صور تمثل موسيقيين وموسيقيات ، ظهرت بكثرة فى بليرمو ، ذلك أن هذه الموضوعات قد شاع تصويرها فى العصر الفاطمى .

وإذا كان لم يصلنا صور مائية على الجدران من مصر الفاطمية ، تمثل هذا الموضوع وذلك لندرة ما عثر عليه من الصور المائية الفاطمية فى مصر إلا أن هناك أمثلة من صور الفنون التطبيقية الفاطمية مثل الرسوم المحفورة على الألواح الخشبية الفاطمية التى عثر عليها بضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون وبمارستان قلاوون ، والصورة المرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى .

وهناك التقاء من حيث موضوع الرسوم بين الصور الفاطمية وصور باليرمو كموضوع الشراب كذلك صور الرقص التى ظهرت فى رسوم باليرمو والتى لها مثيل على صحن فاطمى ذى بريق معدنى وعلى الألواح الخشبية الفاطمية وعلى بعض التحف العاجية . كذلك تشبه صورة الرقص فى باليرمو رسما عثر عليه فى سامراء .

ومن رسوم باليرمو التى لها ما يماثلها فى سامراء صورة تمثل رجلا يحمل فوق رأسه برميلا وتشبه هذه الصورة رسما من سامراء سبقت الإشارة إليه يمثل شخصا يحمل فوق كتفيه حيوانا .

وخلاصة القول أن صور الكابلابالاتينا فى باليرمو تتبع التقاليد الفاطمية سواء فى الموضوعات أو فى الأسلوب ، وانها لا تشبه فقط الصور المائية الفاطمية المرسومة على الجص ، ولكنها تشبه أيضا صور الفنون التطبيقية كرسوم الخزف والخشب ، كما أنها تنتمى إلى أسلوب سامراء شأنها فى ذلك شأن الصور الفاطمية فى مصر .

وهكذا نستطيع القول أن الصور الفاطمية فى باليرمو وفى مصر والصور العباسية فى سامراء تتفق جميعا من حيث الطابع والأسلوب والموضوع والمميزات العامة .

المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى

لقد تميزت المدرسة العربية فى التصوير بمميزات خاصه نجملها فى النقاط الآتية :

تغلب الرسوم الآدمية فى تصاوير المدرسة العربية مما يضفى عليها الحياة وتكسبها قوة . وكان أسلوب فنانى هذه المدرسة متأثرين فى رسومهم بالأساليب الموروثة من الشرق القديم .

وإذا أردنا مقارنة هذا الأسلوب بمثيله فى الغرب فإن الأسلوب الشرقى يختلف عن الأساليب التى ورثها الغرب عن الفن الإغريقى ، فهى لا تولى أجزاء جسم الانسان العناية اللازمة من حيث التشريح والنسب الذى عنى به التصوير الغربى فى العصور الوسطى والصينى ، اللذان أبدعا تصوير الرسوم الآدمية ، متبعين نسبها التشريحية سواء فى أوضاع السكون ، أو فى أوضاع الحركة والانفعالات مما أكسب صورهم القدر الكبير من الحياة .

فى حين نجد التصاوير الإسلامية تفتقر إليها كما تميز التصوير الغربى فى العصور الوسطى عن التصوير فى الشرق الأقصى ، إذ نجدهم يختصون بتصوير الطبيعة وجعلوا الرسوم الآدمية ثانوية .

لم يعن المصورون فى المدرسة العربية ، شأنهم شأن سائر المصورين المسلمين فى العصور الوسطى ، بقواعد المنظور التى عرفتها الفنون الغربية وعنيت بها ، لاسيما منذ عصر النهضة . فجاءت تصاوير هذه المدرسة مفترضة أن المشاهد لها يستطيع أن يرى المشهد كله دون أن يحجب قسم منه الأخر وتصبح التصويرة ليس لها سوى بعدان هما الطول والعرض دون العمق .

كان مصورو المدرسة العربية يتبعون أساليب النقش الكبير على الجدران ، أو فى المصورات الكبيرة ، أكثر مما كانوا يتبعون السنة التصويرية المنتظرة فى تزويق المخطوطات . فلا نجدهم يقتصدون فى المساحة التى يرسمون فيها ، على النحو الذى سار عليه مزوقو المخطوطات فى أوربا .

إلا أن هذا الأسلوب ما لبث أن أخذ فى التغيير ، حيث أخذ مصورو المسلمين الاقتصاد فى المساحة التى يرسمون فيها على النحو الذى سار عليه مزوقو المخطوطات فى أوربا ، وذلك فى المدارس التصويرية الإسلامية التى خلفت المدرسة العربية .

وقد نشأ عن هذا أن أصبح على الناظر إلى هذه التصاوير أن يبحث عن منظار مكبر لقراءة الكتابة الزخرفية أو لكشف رسم هندسى معقد .

كما تتميز المدرسة العربية بالواقعية فى تصوير الكائنات الحية ، سابقة فى ذلك باقى مدارس التصوير الإسلامية التى خلفتها . هذا وإن كان الهدف الرئيسى من التصوير فى ذلك الوقت هو الزخرفة فقط ، فقد كان النبات تحور عن الطبيعة تحويرا ملحوظا .

وكان المصور يتجه أحيانا إلى اختراعات تحرك الفكر والذهن ، لكنه بوجه عام كان يهدف إلى تصوير الأشياء كما تنطبع فى ذهنه ، لا إلى تصوير الاشياء فى حياته الواقعية .

يتبين لنا من مخطوطة مقامات الحريرى ، بالمتحف البريطانى ، التى يوجد بها بعض الصور التى لم يتم تلوينها ، بالطريقة التى اتبعها مصورو هذه المدرسة فى تحديد الصور قبل تلوينها . فكان المصورون يستبدلون القلم والمداد الأسود بالفرجون ، واللون فيرسمون التصويرة بالقلم والمداد ويضعون الألوان ، ثم يحددون الخطوط الخارجية ثانية ويرسمون الزخارف على الثياب ، وفى سائر أجزاء التصويرة .

وكان المصور فى المدرسة العربية يجمع أحيانا فى تصويرة واحدة بين مشهدين من مشاهد القصة ، ففى قصة الطبيب أندروماخس والفتى الملسوع التى يضمها كتاب الترياق ، المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس ، نرى الطبيب إلى اليمين ، الطبيب أندروماخس على جواده يراقب الغلام ، وقد لسعته الحية ، ثم نراه فى التصويرة نفسها إلى اليسار متجها نحو الغلام ، يسأله أى شئ يفعل فيرد عليه .

كما امتازت رسوم المدرسة العربية بالمسحة العربية فى خلقه وقسمات الأشخاص . كذلك استطاع المصورون المجيدون ، من هذه المدرسة الوصول إلى التنوع وقوة التعبير فى رسوم الأشخاص واستطاعوا الوصول إلى شئ قليل من التجسيم فى اداء تلك الرسوم .

وكان من اساليب هذه المدرسة ان الشخص الرئيسى فى تصويره تضم اشخاصا كثيرة يرسم أكبر حجما من الآخرين لإظهار علو شأنه وهو أمر معروف فى الفنون القديمة فى مصر وبلاد الرافدين وإيران .

هذا إلى جانب أن تصاوير المدرسة العربية ، بها أمثلة كثيرة توضح كثرة التعبير باستخدام الأعين والأصابع ، والاستعانة بها فى الكلام . على أن التعبير بالأعين والأصابع لم يكن وقفا على المدرسة العربية فحسب ، فقد اتبعتها مدارس للتصوير أخرى ازدهرت فى إيران فى القرن الثامن للهجرة (١٤م) .

كذلك كان من أساليب المدرسة العربية رسم هالة حول رؤوس الأشخاص ، والظاهر أن مهد هذه الهالة هو القارة الآسيوية ، فقد عرفها الفن البوذى والإغريقى فى (جندرا) على الحدود الشمالية الغربية للهند فى نهاية العصر الهلينستى وبداية العصر المسيحى .

كما عرفها اتباع مزدك على هيئة إكليل من الغار . وعرفتها الأقاليم التى انتشرت فيها تعاليم البوذية ، كما اتخذها البراهمة فى العصور الوسطى .

وكان الفنانون البيزنطيون يرسمون فى صورهم دائرة أو هالة حول رؤوس القياصرة . ولكن استعمالها فى الفن المسيحى الأول كان نادرا ، ثم أقبل بعد ذلك المصورون على رسمها حول رؤوس

الأشخاص فى التصاوير المسيحية فى العصور الوسطى . ولما كان معظم الأشخاص المصورون فى المخطوطات المسيحية كانوا من رجال الكنيسة ، فقد شاع على ان رسم الهالة علامة من علامات القدسية ، ثم اقبل المصورون على رسمها حول رؤوس أشخاص من أعداء الكنيسة .

وانتقلت هذه الهالة إلى الفنون الإسلامية فى العصر العباسى ، وليس من المؤذن نقلها كان على يد الفنانين المسيحيين فى بلاد الشام وبلاد الرافدين لتأثرهم بوجودها فى المخطوطات البيزنطية التى كانت تصل إليهم ، فالواقع أنها كانت منتشرة فى الشرق الادنى من حدود الهند إلى مصر .

وقد ذهب بعض العلماء ، إلى ان المسلمين نقلوها من إقليم بكتريا ، الذى كان قد اتصل بازدهار الفن البوذى الإغريقى فى جندرا . وفى النهاية كان الغرض من رسم هذه الهالة حول الرأس أما للاشعار بسمو الشخص الذى ترسم حول رأسه ، أو لإبراز رسم الوجه ، أو للزينة فقط .

وانتشر استعمالها لاسيما فى الطراز السلجوقى ، وكان الفنانون المسلمون يرسمون الهالة فى أول الأمر مستديرة أو شبه مستديرة ، متأثرين بفنون الصين والهند وآسيا الوسطى .

تعددت أنواع الثياب فى المدرسة العربية فكان بعضها ساذج لا تنميق فيه ، والبعض فاخر تكثر فيه الطيات والتعاريج المذهبة ، وبعضها مخطط ومبرقش ومزين بالرسوم والزخارف ، وبعضها ذو طيات معقدة يظهر فيها التصنع فى الأداء وبعضها يهدف إلى التنميق الصرف ، فتتحول الأطواء كلها إلى زخارف من بينها زخرفة تشبه تجمع العساليج النباتية .

والغالب أن زخارف تلك الثياب معظمها جاء من خيال المصور لأن شيئا من هذه المنسوجات لم يصل إلينا . وإن كانت الثياب الفاخرة المبرقشة والغنية بزخارفها قد انتشرت أيضا فى نقوش الخزف السلجوقى ولاسيما الخزف ذو البريق المعدنى والخزف المعروف باسم المينائى .

وكان المصورون فى المدرسة العربية ، يقبلون على رسم الملابس الفضفاضة ذات الأردان ، الواسعة ويجعلون حول الأكمام أشرطة عليها كتابات وزخارف .

امتاز مصورو هذه المدرسة بالدقة فى رسم الحيوان ، خاصة الخيل والإبل ، فقد جاءت رسوم هذين الحيوانين واقعية إلى حد كبير ، ودليلنا على هذا ، ما جاء من مشاهد الإبل والقوافل التى رسمها الواسطى ، فى مخطوطات المقامات .

وليس هذا بغريب فقد سبق أن أصاب مصورى العراق القديم ، والساسان ، الكثير من التوفيق فى رسوم الحيوان . ومن هذا نستطيع القول إن هذه الإجادة لم تأت من فراغ .

كما نلاحظ تنوع الرسوم النباتية فى المدرسة العربية ، إلا أننا نجد أن الهدف الرئيسى لدى المصور ، هو الزخرفة قبل أى شئ آخر ، لذلك نجده يحور فى رسم النبات بدرجات مختلفة ، إلا أننا برغم هذا

التحوير نستطيع أن نميز أنواع الأشجار أو الفاكهة . ودليلنا على هذا ما جاء فى مخطوط عربى من كتاب خواص الأشجار والعقاقير ، لديسقوريدس المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس .

أما العمائر فى المدرسة العربية ، فترسم بأسلوب تخطيطى اصطلاحى ، اللهم إلا فى مخطوط المقامات الذى صوره الواسطى والمحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس ، وفى مخطوط المقامات المحفوظ فى ليننجراد ، فقد حاول المصور فيها أن يرسم العمائر قريبة من الطبيعة . كما عنى مصورو المدرسة العربية بالعناية بتجميل جدران العمائر وزخرفة الأثاث ، فى تصاويرهم بكثير من الرسوم النباتية والهندسية .

ومن الأساليب التى اتبعتها هذه المدرسة فى إظهار رجرجة المياه ، وانعقاد ساق الشجرة ، أنها لجأت إلى رسمها فى أسلوب زخرفى يشبه تجمع الديدان .

أكثر مصورو بغداد من استعمال الألوان البراقة والمتميزة ليستعيضوا بها عن قصورهم فى النواحى التشريحية ، والتعبير عن المساحات والمسافات . وأهم الألوان التى استخدموها هى الذهبى والأحمر والأزرق والأخضر والأسود والعاجى والوردى والبنفسجى .

مصادر الأساليب الفنية
فى المدرسة العربية

لكى نتبين المصادر الفنية التى اعتمدت عليها المدرسة العربية يجب أن يتضح لنا الآتى :

يجب ان ننظر بعين الاعتبار للتطور الحضارى الذى مر بالشرق الأدنى ، منذ فتوح الإسكندر ، ثم قيام دولة السلوقيين ، وقيام دولة البطالمة فى مصر ونجاحها فى نشر الحضارة الإغريقية فى الشرق الأدنى ، مما أدى إلى قيام الحضارة الهلينستية فى هذا الجزء من العالم القديم .

انتشرت اللغة اليونانية فى الشرق ، وفى مصر والشام خاصة ، كذلك الفن الإغريقى ، لكنه تطور فى هذه البيئة الجديدة ، وفقد شيئا من بساطته وصدق تعبيره واصبح يعرف منذ وفاة الإسكندر سنة ٣٢٣ ق . م باسم الفن الهلينستى .

ولما خضعت بلاد الشام للامبراطورية الرومانية منذ القرن الثانى قبل الميلاد ، لم يؤد هذا الخضوع السياسى إلى تأثر بالفن الرومانى ، لأن الفن الرومانى ما هو إلا خليط من الفنين الإغريقى والهلينستى .

ولما أصبحت المسيحية الدين الرسمى للعالم الرومانى ، تطور الفن الهلينستى واحتضنته المسيحية ، فأصبح يعرف باسم الفن المسيحى الأول أو الفن البيزنطى .

كذلك ازدهر الفن الساسانى فى إيران ، وبلاد الرافدين منذ منتصف القرن ٣ م ، إلى سقوط الدولة الساسانية فى القرن ٧ م .

ثم انتشر الإسلام وظهر المسلمون على مسرح الحضارة فى الشرق الأدنى ، فورثوا الأساليب الفنية التى عرفتها إيران وبلاد الرافدين والشام ومصر منذ العصور القديمة ، إلى القرن السابع الميلادى ، وأضافوا إليها بعد ذلك عناصر مستمدة من الحضارات التى اتصلوا بها ، فى الهند وآسيا الوسطى والصين . وتطور الفن الإسلامى والعباسى ثم الطراز السلجوقى الذى تتبعه المدرسة العربية .

مما سبق يتضح أن هذه المدرسة ، جزء من الفن الإسلامى فى عصر السلاجقة ، ومن غير المعقول أن نقول أو نصدق أنها قامت على أسس من الفن الساسانى أو من الفن البيزنطى ، أو من تصوير المانويه ، لأنها فى الحقيقة ثمرة تفاعل ومزج بين عناصر فنية مختلفة ، عرفتها بلاد الرافدين وبلاد الشرق الأدنى منذ عهد البابليين والأشوريين والإيرانيين القدماء إلى القرن السادس الهجرى (١٢م) . مضافا إليها عناصر أخرى ابتكرها الفنانون المسلمون .

تأثرت مدرسة بغداد العربية تأثرا ملحوظا بالفن الساسانى . الذى ساد قرابة أربعة قرون ، وامتد تأثيره إلى الشام وبيزنطة نفسها . ويدلنا على هذا التأثر العنصر الزخرفى المجنح ، الذى نجده فى تيجان

بعض الملوك الساسانيين ، وعلى بعض التحف والزخارف الجصية الساسانية ، ثم نجده على كثير من التحف الإسلامية .

كما ظهر أن مصورى المدرسة العربية عرفوا المخطوطات المانوية المزوقة بالتصاوير ، فالمعروف أن مانى مؤسس المذهب المانوى كان مصورا ماهرا وسار على دربه أتباعه الذين عنوا برسم التصاوير فى مخطوطاتهم ، الدينية وتزيينها بالألوان البراقة .

وقد امتد المذهب المانوى إلى آسيا الوسطى حيث قبائل الاويغور التركية . وتشهد المراجع التاريخية بأن كثيرا من المانويين ، قدموا إلى العراق فى القرن الثانى للهجرة ، وكثر عددهم فى القرن الثالث ، وكانوا فى البداية يعتبرون من أهل الذمة ، ثم ضيقت الحكومة الخناق عليهم واضطهدتهم اضطهادا شديدا .

كما نلاحظ فى تصاوير المدرسة العربية آثارا فنية تأثرت بها منطقة الشرق الأدنى ، منذ العصر الهلينستى ، ومن تلك الآثار أو العناصر رسوم الآشكال الطائرة ، سواء أكانت مجنحة أو بغير أجنحة والمعروف أنها انتشرت أيضا فى الفن البوذى .

نجد فى تقاسيم الوجوه فى بعض التصاوير المدرسة العربية تأثيرا بيزنطيا ، وهذا التأثير إنما يرجع إلى اتصال المصور ببعض المخطوطات البيزنطية ، ورغبته فى اقتباس بعض أساليبها ، كما لا ننسى أن العرب كانوا يعرفون قدر البيزنطيين فى التصوير .

وقد عاشت أساليب المدرسة العربية فى مصر والشام ، إلى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى ، كما امتد تأثيرها إلى بلاد المغرب . اما فى إيران فقد تطور أسلوب المدرسة العربية ومهد لقيام مدرسة جديدة فى مدارس التصوير الإسلامى .

المدرسة المغولية

كان طبيعيا بعد أن قضى التتار على الدولة العباسية فى العراق وإيران (٦٥٦هـ / سنة ١٢٥٨م)، أن تتغير التقاليد والعادات وكذا الطرز الفنية التى كانت سائدة فى تلك البلاد تبعا لتغير حكامها الجدد. فقد بدأ يظهر فى العصر المغولى فى إيران الذى امتد من سنة ٦٥٦هـ إلى سنة ٧٥٠هـ (١٢٥٨ – ١٣٤٩م)، ميل قوى وواضح للثقافة والحضارة والفن الصينى.

ذلك أن الأسرتين اللتين كانتا تحكمان فى الصين وفى إيران خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، كانت تجمع بينهما روابط الجنس المغولى، هذا فضلا عن أن المغول عند مجيئهم إلى إيران أحضروا معهم عمالا وصناعا وكتابا وتراجمة من الصين.

وبرغم شهرة المغول فى القسوة وسفك الدماء، فإنهم عاملوا الفنانين معاملة خاصة، بل إنهم احتضنوا الممتازين منهم وضموهم إلى بلاطهم، ومن ثم فقد كان عصرهم عصر ازدهار نسبى، فى الفنون ولا سيما فى التصوير والخزف.

ومن المعروف أن إيران كانت تتبع المدرسة العربية فى التصوير ولكن على الرغم من نجاحها فى البقاء وفى مقاومة التيار الجديد فى العصر المغولى، إلا أنها لم تخل من بعض العناصر والتفاصيل الصينية.

وبرغم بقاء المدرسة العربية الوطنية فى إيران فى العصر المغولى، فقد ظهرت مدرسة جديدة ذات أسلوب وطراز متميز يجمع بين الطابع المغولى والصينى، عرفت باسم المدرسة المغولية، وفيما يلى أهم مميزاتها:

أولا: أن الموضوع الذى اهتمت به مدرسة التصوير المغولية، هو الحروب والصراع، الذى تبدو فيه الفروسية والشجاعة، وليس هذا بغريب بالنسبة للمغول الذين استطاعوا الاستيلاء على معظم دول وسط آسيا وغربها بحد السيف وبالكر والفر، أن يكون موضوع الحروب، من الموضوعات المحببة للسلاطين والأمراء.

وقد ترتب على كثرة الإقبال على تصوير الحروب ومناظر حشد الجيوش أن أصبحت الصورة تعتريها مسحة من الخشونة والكآبة وعدم البهجة. ولكن ليس معنى هذا أن المدرسة المغولية قد خلت من الموضوعات الأخرى، فلعل من أجمل المخطوطات المصورة فى المدرسة المغولية كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع (المحفوظ فى مجموعة مورجان بنيويورك) وكذا كتاب كليلة ودمنة التى جمعت فى مرقعه للشاة طهماسب (المحفوظة فى مكتبة جامعة اسطنبول) اللذين ضما الكثير من الرسوم والصور الحيوانية والنباتية فى العصر المغولى.

ثانيا : تميزت المدرسة المغولية بظهور البعد الثالث الذى افتقدته المدرسة العربية ، فقد أصبحت الصورة المغولية تعبر عن العمق والتجسيم بدلا من السطحية وعدم العمق فى المدرسة العربية ، وذلك عن طريق حرص المصور على اتخاذ مقدمة تمثل الأرض وخلفية تمثل السماء .

كما استخدم الفنان عدة مستويات فى تمثيل الأرض بعد أن كانت خطا واحدا فى المدرسة العربية مما أكسب الصورة قدرا غير قليل من العمق . وكانت خلفية الصورة ترسم بحيث تغطى السماء أو الافق الذى كثيرا ما كان يخرج عن حدود إيطار الصورة .

ثالثا : نلاحظ أن المصور المغولى قد تجاهل فى صوره التعبير عن الساحة الوسطى ، مما يجعل الصورة تبدو وكأنها تعبر عن إقليمين منفصلين ، المقدمة التى توحى بالارتفاع ، والخلفية التى تعبر عن الانخفاض . وقد كان المصور المغولى فى هذا الشأن متأثرا بالأسلوب الصينى .

رابعا : وقد امتازت المدرسة المغولية بالقرب من الطبيعة إلى حد ما فى رسم النباتات والزهور بعد أن كانت ترسم بالأسلوب التقليدى فى المدرسة السلجوقية أو العربية . هذا وقد أخذ الفنان الإيرانى عن فنون الشرق الأقصى ، بعض الموضوعات الزخرفية ، ولا سيما رسوم السحاب الصينى (تشى) .

خامسا :كانت الرسوم الآدمية والحيوانية تلعب الدور الأول والأساسى فى عناصر الصور المغولية . وكان يحرص الفنان على أن تشغل الرسوم الأدمية حيزا كبيرا ، والتى كثيرا ما كان يرسمها بمقاسات كبيرة بحيث يبدأ القدم من مقدمة الصوره وينتهى رأسه عند الإيطار العلوى . ويتجلى التأثير الصينى واضحا فى سحن الأشخاص وخاصة العين المنحرفة .

كما عنى بمراعاة النسب التشريحية فى رسم صور الحيوان ، كذلك أخذ عن الصين رسوم بعض الحيوانات الخرافية التى امتاز بها الفن الصينى .

سادسا :وبرغم قصر أمد المدرسة المغولية فى التصوير ، وبرغم افتقارها إلى الرقة والأناقة ، التى تميز بها التصوير التيمورى والصفوى ، برغم هذا كله فإن المدرسة المغولية ، تعتبر دون شك ، سجلا موثقا لدراسة الملابس فى العصر المغولى . إذ نرى تنوع غطاء الرأس للرجال والنساء على مختلف درجاتهم ووظائفهم ، وكذا التنوع فى ملابس الثياب وما يتبع ذلك من الجوارب والأحذية .

ولعل من أهم المخطوطات المصورة التى ظهر فيها التنوع والثراء فى غطاء الرأس وفى الملابس والثياب ، الشاهنامة للفردوسى وكتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين .

سابعا : لقد نجح الفنان فى العصر المغولى فى هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية . مما ساعده على التوفيق بين تقليد الطبيعة إلى حد كبير . وبين اكسابها شيئا من الحركة وفى اتقان الرسوم الأدمية والحيوانية.

المدرسة التيمورية

لقد انقسمت إيران بعد سقوط أسرة هولاكو ، مؤسس الدولة المغولية فى إيران ، نتيجة لنمو النظام الإقطاعى الذى قطع أوصال الدولة وأدى إلى انحلالها ثم سقوطها . نقول انقسمت إيران إلى دويلات محلية كالدولة المظفرية فى إقليمى فارس وكرمان ، ودولة الكرت فى هراة ودولة الجلائرين فى العراق ، وغيرها من الدول التى ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك فى نهاية القرن الثامن الهجرى (١٤م) حين استقر له الأمر فى بلاد ما وراء النهر ، وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران ، وجزءا من جنوبى روسيا وشمال الهند ، كما هزم العثمانيين عند أنقرة سنة ٨٠٤ هـ .

وإذا كان هولاكو قد خرب اثناء حروبه وفتوحاته المدن التى اعترضت طريقه ، مما أدى إلى هروب كثير من الصناع والفنانين ، الا أن هذه الأحداث كانت عارضة اقتضتها طبيعة الحروب والفتوحات . ذلك أن هولاكو وخلفاءه سرعان ما شملوا بعنايتهم ورعايتهم ، بل إنهم كانوا حين يخربون المدن يعنون بانقاذ الفنانين واصحاب الحرف والصناعات .

أما تيمورلنك فكان من القسوة وغلظة القلب ، بحيث لم تسلم عاصمة من عواصم العالم الإسلامى التى فتحها من الخراب والدمار ، مثل دمشق وبغداد ودهلى وشيراز . وبينما كان يخرب هذه العواصم كان يسعى جاهدا لتجميل عاصمته سمرقند ، التى أراد لها أن تكون سيدة الدنيا فى الحضارة والفنون . ومن ثم فقد سخر لها العمال والبنائين والمعماريين واصحاب الصناعات والحرف فى دولته ، فجعل الاشتراك فى تعميرها وتزيينها وتجميلها ، فرضا واجبا على كل هؤلاء .

أما عن مدرسة التصوير التميورية ، فقد كان اهم مراكزها سمرقند التى اتخذها تيمورلنك مركزا لحكمه ، كما ظلت تبريز وبغداد من مراكز التصوير الهامة كذلك .

وفى عهد الملك شاه رخ ابن تيمورلنك الذى كان أكثر ملوك الفرس حبا للأدب والفنون وأشدهم عطفا على الفن والفنانين وأصحاب الصناعات والحرف ، فقد أصبحت هراة محط أنظار كبار المصورين والفنانين وميدان عملهم .

وقد اعتبر كثير من مؤرخى الفنون ، مدرسة التصوير التيمورية فى عهد تيمورلنك ، مرحلة انتقال بين المدرسة المغولية ومدرسة هرات ، ذلك أن إيران صاحبة الحضارات القديمة ، استطاعت خلال العصر المغولى أن تهضم كل المؤثرات الأجنبية ، وخاصة الصينية التى أتى بها المغول وأدمجوها مع فنونهم وتقاليدهم الوطنية القديمة .

وهكذا نستطيع القول بأن مدرسة هرات كانت نهاية مراحل الاقتباس من الفنون الأجنبية والتأثر

بها ، وأصبح ما نقل ، جزءا لا يتجزأ منها . وفيما يلى المميزات العامة للمدرسة التيمورية :

أولا : لقد عنى الفنان فى المدرسة التيمورية بالمناظر الطبيعية بكل ما فيها من آدميين وحيوانات ، عنى عناية خاصة بمناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع من تغريد البلابل وزقزقة العصافير ، واستعمال الألوان البراقة والساطعة التى توحى بالشباب .

كما حرص على تصوير البيئات المختلفة لإيران من الأشجار الطبيعية التى تعلو الجبال والتلال المرسومة على شكل الاسفنج .

ثانيا : حرص المصور أن تكون نسب الرسوم الأدمية طبيعية ، وتوائم الرسوم الأخرى التى تحيط بها ، بعد أن كانت فى المدرسة المغولية تمتد من مقدم الصورة حتى الإطار الاعلى دون مراعاة للعناصر الأخرى المحيطة بها .

ثالثا : اختفت الخلفية تدريجيا التى كانت تعبر عن الأفق والسماء فى المدرسة المغولية ، وأصبح يرمز لها فى بعض الأحيان فى المدرسة التيمورية برسم ستارة . بينما اتسعت المقدمة بحيث تستطيع استيعاب جميع العناصر الطبيعية المتعددة التى عشقها الفنان وحرص على تسجيلها .

رابعا : لقد أدى اختفاء الخلفية فى المدرسة التيمورية إلى العودة إلى السطحية التى كانت سائدة فى المدرسة العربية ، وبذلك تلاشى العمق والتجسيم وغلب عليها الطابع الزخرفى والبعد عن الواقع .

خامسا :ولعل من أبرز مميزات المدرسة التيمورية ، عناية الفنان برسم العمائر فى خلفية الصورة بدقة ، وتأنق وملىء مساحاتها بالزخارف الهندسية والنباتية المورقة ، مما لم تعرفه مدارس التصوير الاسلامية من قبل . كما عنى بصبغ أرضية الصورة ببعض الحزم النباتية الصغيرة من الزهور والورود فى تنسيق زخرفى بديع .

وإلى جانب المميزات العامة للمدرسة التيمورية ، هناك مميزات فرعية انفردت بها مراكز التصوير المتعددة ، التى وجدت وترعرعت فى العصر التيمورى فى إيران ، والعراق ، سنتناول مميزات كل منها على حدة .

التصوير فى عصر الجلائرين

من المعروف ان دولة الجلائرين من الدويلات المستقلة التى احتلت العراق ، وغرب إيران ، بعد سقوط دولة المغول . وقد استطاع تاج الدين شيخ حسن بزرك ، أن يسيطر على العراق ويتخذ بغداد عاصمة له . كما استطاع ولده أويس فى ضم أذربيجان وتبريز ثم الموصل وديار بكر .

وبرغم الحروب الكثيرة التى خاضها الجلائريون والفتن والقلاقل التى تعرضوا لها بعد أن استولى التيموريون على حكم إيران ، فقد بذلوا عناية شديدة لرعاية الفنون والفنانين ، فقد كان بلاطهم فى بغداد وتبريز معهدا فنيا تربى فيه وتخرج منه كبار الفنانين ، بل لقد تتلمذ فيه بعض سلاطين الجلائريين أنفسهم وبرعوا فى فن التصوير .

فقد ذكر (دولتشاه) فى مقاله عن التصوير ، أن السلطان (أويس) كان ماهرا فى رسم الأشخاص ، وأن المصور المشهور شمس الدين تعلم فى بلاطه كما أن السلطان أمر المصور عبد الحى تلميذ شمس الدين بالكثير من معلوماته الفنية . كذلك أجاد السلطان احمد التصوير والتذهيب والخط .

بل لقد أمدت مراكز التصوير فى بغداد وتبريز سلاطين التيموريين بالكثير من عظماء المصورين ، فقد اخذ تيمورلنك عندما استولى على بغداد من الجلائرين الاستاذ عبد الحى إلى سمرقند ، واستقدم أمير هراة بايسنقر ميرزا من تبريز سيد أحمد النقاش وخواجه على المصور وقوام الدين المجلد وفريد جعفر الخطاط وأسند إليهم القيام ببعض الأعمال الفنية .

ومن أهم مميزات هذا المركز النقاط الآتية :

- إذا كانت الصور الجلائرية قد سارت على الخط العام للمدرسة التيمورية ، الخاص باختفاء الخلفية التى أعطت المدرسة المغولية شيئا من العمق ، إلا أنها احتفظت ببعض مميزات المدرسة المغولية مثل كبر حجم رسوم الأشخاص نسبيا وإهمال التفاصيل .
- وضوح الانفصال بين المقدمة والمؤخرة وتسجيل رسوم الموضوع الرئيسى فى مقدمة الصورة .
- رسمت العناصر الطبيعية فى بداية الصور الجلائرية قليلة الدقة والتأنق والتصميمات الزخرفية بسيطة وغير متداخلة .
- وبرغم عدم دقة الرسوم فى معظم الأحيان ، إلا أن الفنان الجلائرى قد برع إلى حد كبير فى استخدام الألوان القليلة ، التى وزعها بمهارة فائقة مما أكسب الصورة حيوية غطت على رداءة الرسوم وتكلف الحركات الآدمية والحيوانية .

- لقد عنى المصور بالتقيد بتمثيل الطبيعة وعناصرها تمثيلا حرفيا ولكنه ترك لخياله حرية تشكيله فى موضوع زخرفى متناسق .
- جمعت بعض الصور بين رسوم الموضوع وبين عبارات مكتوبة بخط جميل وخاصة خط نستعليق ، الذى كان أول ظهوره فى تبريز فى ذلك الوقت ، مما يشير بطريق غير مباشر إلى الصلة الوثيقة بين التصوير والادب . ويشارك صور تبريز فى استعمال الخط صور شيراز .
- إقبال المصور على رسم المناطق الجبلية التى كثيرا ما اتخذها مسرحا لأحداث موضوعه والتى رسم صخورها على هيئة تهشيرات منتظمة أو على شكل دخان كثيف .

المدرسة التيمورية فى شيراز

لقد كان لاقليم فارس وعاصمته شيراز مميزات سياسية وأخرى طبيعية كان لها أكبر الأثر فى تفوقها الفنى وخاصة فى التصوير ، فمن الناحية السياسة كان موقع اقليم فارس الجغرافى ، أقل الأقاليم عرضة للغزو الأجنبى ، ومن ثم أقلهم تأثرا بمؤثرات خارجية وأشدهم حرصا على الاحتفاظ بالتقاليد والعادات الوطنية وبالتالى عدم تأثر فن التصوير بالمؤثرات الصينية التى تأثرت بها مدرسة التصوير المغولية .

أما من ناحية البيئة الطبيعية ، فإن إقليم فارس وعاصمته شيراز يعتبر من أغنى الأقاليم الإيرانية بمناظره الطبيعية الخلابة ، وما تشتمل عليه من ظلال وارفة وأزهار وثمار يانعة ومياه جارية وطيور وبلابل مغردة ، مما أمد مدرسة التصوير التيمورية بأهم مميزاته وهى ملء ساحة الصورة بمجموعات من النبات والزهور والأشجار والطيور وغيرها فى توزيع وتنسيق زخرف بديع .

وفيما يلى تفصيل مميزات صور شيراز :

- توزيع العناصر الزخرفية توزيعا متماثلا فى الصورة مع العناية بالرسوم الأساسية واهمال التفاصيل .
- قلة الرسوم الآدمية فى الصورة الواحدة والاقتصار على رسم الشخصيات الرئيسية فى القصة بحجم كبير نسبيا ، وإن كانت لم تبلغ فى حجمها ضخامة مثيلاتها فى الصور المغولية . كما تمتاز الرسوم الآدمية بعدم الرشاقة والميل إلى قصر القامة .
- تقسيم أرضية الصورة بواسطة خطوط متعرجة ممتدة بانحراف إلى عدة مستويات .
- رسم الأفق على هيئة قوس ورسم الصخور بشكل أسفنجى وتشكيل بعضها على هيئة الحيوانات ، مما سنجده فى الصور التيمورية والصفوية والمغولية الهندية .
- الإقبال على رسم الصور التى تمثل المناظر الطبيعية البحتة ، الخالية من الرسوم الآدمية بل والحيوانية فى كثير من الأحيان . وقد رسمت هذه المناظر بطريقة اصطلاحية وموزعة توزيعا زخرفيا جميلا .
- نجاح الفنان فى التوفيق بين البيئة وأحداث القصة فى انسجام تام ، دون تنافر أو طغيان ، كما استخدم الفنان الخط والتذهيب مع التصوير فى إنتاج فنى متكامل .

مدرسة هـــراة

يعتبر بايسنقر من أعظم رعاة العلوم والفنون فى عصره ، بل لقد كان هو نفسه شاعرا وخطاطا ، فقد كانت عنده مكتبة استخدم فيها أربعين خطاطا ، كما عنى بتزويق المخطوطات بالصور . وبفضل بايسنقر انتقلت الزعامة الفنية فى التصوير ، من شيراز إلى هراة .

فقد بلغ فن التصوير فى عهده درجة من التقدم ، لم يصلها مركز آخر فى إيران ، ومن ثم فقد اعتبر عهد بايسنقر العصر الذهبى للمدرسة التيمورية .

على أن هذه النهضة التى ظهرت فى عهد بايسنقر ، استمرت بعد وفاته ، ولكن نشاطها ضعف بسبب الأحداث السياسية ، حتى تولى عرش السلطنة حسين ميرزا بايقرا فدبت فيها الحياة مرة أخرى . وفيما يلى أهم مميزاتها :

- حاول المصور أن يضفى الحركة والحيوية على الرسوم الآدمية ، وذلك عن طريق الحركات والإشارات واللفتات ، كما اصبحت الرسوم معبرة عن شخصيات معينة .
- ترتيب العناصر حول محور الصورة فى الوسط ، هذا فضلا عن حركات التنغيم فى حركات الرأس والأيدى وما إليها .
- اصطلح المصور على استخدام اللون الذهبى للسماء واللون الرمادى والأزرق الخفيف للأرض ، أما الزهور والورود فقد لونت بألوان (فاقعة) .
- استطاع الفنان أن يحقق تناسبا موفقا بين الرسوم الآدمية والعمائر المستخدمة فى الصورة ، كما حرص على إظهار العمق عن طريق رسم جوانب العمائر وسور الحديقة ثم حدد نهاية كل مستوى بحائط أفقى .
- حاول المصور التعبير عن شئ من الواقعية رغم جهله بقواعد المنظور وعدم اعتماده على الضوء والظل .
- نجح المصور فى رسم الحشود وأن لم ينجح فى تمييز السحن .
- تقدم المصور تقدما باهرا فى رسم المناظر الداخلية بالإضافة إلى المناظر الطبيعية مثل غرف القصور والسرادقات ، بل والاستحكامات الحربية مثل القلاع والحصون كما عنى الفنان برسم الزخارف الدقيقة ، التى تزين الفرش والسجاد والخلع والثياب .
- لقد انفرد المصور فى صور هرات بتصميم الصورة على أساس المثلثات ، ووفق بين المثلثات فى تنسيق زخرفى جميل دقيق .

بهزاد ومدرسته

يعتبر بهزاد أعظم مصورى الإسلام قاطبة ، لقد ولد فى هراة وتلقى فيها فن التصوير على يد الفنان بيرسيد أحمد التبريزى ، والمصور ميرك نقاش ، وذلك فى عهد السلطان حسين بيقرا ووزيره مير على شير. وبقى بهزاد بمدينة هراة حتى استولى عليها الشاه اسماعيل الصفوى سنة ٩١٦ هـ فانتقل معه إلى تبريز ، حيث بزغ نجمه وزادت شهرته وخاصة فى عهد الشاه طهماسب .

وقد أعجب به الأمراء والملوك فتسابقوا إلى جمع آثاره الفنية وغالوا فى مدحه والثناء عليه ، حتى شبهوه (بمانى) الذى كان يضرب به المثل عند الساسان فى اتقان التصوير .

وقد امتدت شهرة بهزاد فى ايران والهند ، بحيث أصبح من العسير فى كثير من الأحيان ، أن نعرف على وجه التحقيق التميز بين الصور التى أنتجها ، من تلك التى أقبل المصورون على تقليدها ، إلى حد أنهم كانوا يكتبون اسمه عليها ، خاصة وأن بهزاد كان من أوائل المصورين الذين عنوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنية .

وكان بهزاد أول مصور إسلامى استطاع أن يتفوق على الخطاطين وينتصر عليهم فلم يعد الخطاط هو المتحكم فى المساحة التى يرسم فيها بهزاد صورة فى المخطوط كما لم يعد هو الذى يعين لبهزاد الموضوع الذى يرسمه ، ومن ثم فقد أصبح المصور بعد بهزاد يسبق الخطاط فى المرتبة .

وقد برع بهزاد فى استعمال الألوان وفى مزجها وتفهم اسرارها ، وفى التعبير عن الحالات النفسية للرسوم الآدمية ، كما نجح فى رسم العمائر والمناظر الطبيعية .

وقد يكون بهزاد أول مصور إسلامى رقم الصورة الشخصية ، فقد عمل صورتين للسلطان حسين بيقرا ولمحمد خان ونجح فى توضيح تفاصيل الوجه والتفاصيل الجسمية . وقد تفرد بهزاد برسم صورة شخص بربرى فى كثير من صوره وكذلك صور الدراويش من العراق وإيران .

ومن المصورين العظام الذين عاصروا بهزاد وكانوا فى الأصل فى هراة ، المصور قاسم على الذى نجد امضاءه على مخطوط (المنظومات الخمسة) .

وقد ازدهرت فى العصر التيمورى مدرسة أخرى فى بخارى فى القرن العاشر الهجرى ، التى هاجر إليها كثير من فنانى هراة ، بعد استيلاء الصفويين عليها ، ومن أشهرهم المصور محمود مذهب ، وشيخ زاده محمود تلميذ بهزاد . ومما يلاحظ فى الصور المنسوبة إلى مدرسة بخارى أن غطاء الرأس مكون من قلنسوة مرتفعة ، ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل .

مدرسة التصوير الصفوية

لقد عنى ملوك الدولة الصفوية عناية فائقة بالفنون (وخاصة فنون الكتاب) لم يسبق لها مثيل . ويكفى للتدليل على ذلك ان مؤسس هذه الدولة ، وهو الشاه اسماعيل الصفوى ، عندما نشبت الحرب بينه وبين الترك سنة ٩٢٠ هـ ، لم يكن يهمه زوال دولته بقدر جزعه من أن يقع بهزاد ، والخطاط شاه محمود نيسابورى ، فى يد أعدائه ولذا أخفاهما فى قبو . وكان أول شئ سأل عنه واطمأن عليه بعد انتهاء الحرب هما بهزاد وشاه محمود نيسابورى .

وكان اعتناء الدولة الصفوية بالفنانين والفن شيئا طبيعى ، إذ أنها أول دولة وطنية منذ العصر الساسانى ، ومن ثم فقد وطدت العزم على ان تعيد لإيران مجدها الفنى القديم .

وقد حفظ لنا المؤرخ الإيرانى خواندمير وصفا مفصلا لمجمع فنون الكتاب والمكتبة الملكية وما فيهما من خطاطين ومصورين ومذهبيين ، الذى أمدهما العصر الصفوى بالعديد من الصور الجميلة ، التى كان معظمها يمثل أبهة القصور وحياة الملوك والأمراء وكبار رجال الدولة وحياة البلاط ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر فاخرة ومجالس الطرب والغناء .

وقد اصطلح علماء الآثار والفنون على تقسيم العصر الصفوى ، من حيث الفنون عامة ، وفنون الكتاب خاصة إلى قسمين :

عرف القسم الأول باسم المدرسة الصفوية الأولى ، التى تبدأ من عهد الشاه اسماعيل الصفوى (سنة ٩١٦هـ / ١٥١٠م) حتى بداية حكم الشاه عباس (٩٨٥ هـ / ١٥٨٧ م) أى قرابة ثلاثة أرباع القرن ، ومن اعلام مصوريها آقاميرك ، وسلطان محمد ، ومظفر على ، مجمدى ، ميرسيد على ، سيد نقاش ، وشاه محمد ، دوست محمد (وشاه قولى التبريزى وشيخ زاده) .

وعرف القسم الثانى باسم المدرسة الصفوية الثانية التى بدأت بتولية الشاه عباس حتى نهاية حكم فتح على شاه (١٢٣٠ هـ / ١٨٣٤ م) . ومن أشهر مصوريها ، رضا عباسى ، محمد قاسم التبريزى . محمد يوسف ، محمد على التبريزى . وقد حرص علماء الآثار على هذا التقسيم لما امتازت به كل فترة من الفترات التى اشرنا اليها بمميزات خاصة سنتناول كل منها على حدة .

المدرسة الاولى :

- نجح الفنان فى المدرسة الصفوية الأولى فى تأليف موضوع الصورة وفى توزيع الرسوم الآدمية والحيوانية فيها مع مراعاة النسب بين تلك العناصر كلها .

ـ توحدت الأساليب الفنية فى المدرسة الصفوية بعد أن حققت الدولة الوحدة السياسية فى البلاد كلها وأصبحت تبريز وقزوين هما المركزين الوحيدين الذين سار على نهجها سائر أقاليم الدولة .

ـ تمتاز المدرسة الصفوية الأولى بغطاء الرأس المكون من عمامة مرتفعة باستدارة يبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء . ولكن ليس بالضرورة أن يكون اختفاء العصا الحمراء أو ظهور العصا السوداء مما يدل على أن الصور ليست من المدرسة الصفوية الأولى ، ذلك ان العمامة ذات العصا كانت فى أول الأمر ، شعار الاسرة الصفوية وأتباعهم ، حكمها فى ذلك ، حكم العصابة الطائرة عند الساسان التى كانت تمثل شارة ملكية .

ومما يجدر ملاحظته بالنسبة لهذه العمامة ، ان شأنها ضعف حتى أصبح وجودها نادرا فى الصور التى رسمت بعد وفاة الشاه طهماسب (٩٨٤ هـ/ ١٥٧٦م) .

ـ برع المصور فى استخدام الألوان ومزجها فى اتقان عجيب ، وكذا فى رسم الجموع وتوزيعها فى الصور ودقة رسم الحيوانات ولا سيما الخيل التى برع فى رسمها بدقة متناهية .

ـ تمتاز المدرسة الصفوية الأولى باستعمال الفنان خيالا واسعا فى رسم موضوعاته وابراز الحركة وحيوتها مما جعلها من ابدع آيات التصوير الايرانى .

ـ نقل موضوعات واسلوب المدرسة الصفوية الأولى على القاشانى والسجاد وخاصة عندما أصبح (السلطان محمد) رئيسا لمجمع الفنون الجميلة فى تبريز ، فقد أصبح تأثير المصورين عاما فى ميادين الفن الايرانى .

ـ امتازت المدرسة الصفوية وخاصة صور المصور (ميرسيد على) بجمعه عدة مناظر بعضها فوق بعض فى الصورة الواحدة ، ويبدو ذلك واضحا فى الصور التى وضح بها مخطوط من (المنظومات الخمس) لنظامى .

المدرسة الثانية :

ـ تمتاز هذه المدرسة بالجمود والاضمحلال فقد أصبحت كلها تقريبا تقليدا للسلف وان كانت قد أخذت شهره غير حقيقية عن طريق الأوروبيين الذين كانوا لا يعرفون المدرسة الأولى .

ـ كان لنقل الشاه عباس العاصمة إلى أصفهان أثر كبير فى تنوع الأسلوب الفنى وذلك لقربها من البلاد الهندية ، والتأثيرات الأوروبية التى جاءت مع البعثات والسفارات .

ـ عناية الفنانين فى هذه المدرسة بالنقش على الجدران .

ـ رسم الصور المستقلة الكبيرة لتزين الجدران ، وذلك لانصراف الأمراء ورجال البلاط عن اقتناء المخطوطات المصورة .

- شيوع رسم الصور من غير الملونة نتيجة لزيادة المنتجات التجارية التى لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة .

- طرأ تغيير كبير على المدرسة الثانية فى القرن الحادى عشر للهجرة ، فقد قل عدد الأشخاص وأصبح الفنان يكتفى برسم شخص أو اثنين فى الصورة .

- امتازت الرسوم الآدمية بالأوضاع المتكلفة والأجسام الهيفاء والأنوف الطويلة والأنوثة مما أصبح من الصعب فى كثير من الأحيان التفريق بين صور الرجال والنساء وخاصة فى صور الفنان رضا عباس .

- تأثر المصورين بالفنون والأساليب الغربية ، كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التى امتاز بها عصر الشاه فتح على الشاه المتأثر بالأسلوب الغربى أكثر من الطرز الإيرانية .

- اضمحلال المدرسة الصفوية الثانية فى بداية القرن التاسع عشر الميلادى بعد أن أصبحت صبغتها المميزة هى الأساليب الغربية .

مدرسة التصوير الهندى

لقد كانت الدولة التى أسسها الإمبراطور بابر (٩٣٢هـ / ١٥٢٦ م) أحد أحفاد تيمورلنك فى الهند ، مغولية لحما ودما ، ومن ثم فإن الفن الذى ساد فى بلاد الهند فى عهدهم كان متأثرا إلى حد كبير بالفن الإيرانى ، خاصة وأن الكثير من أباطرة الهند من المغول ، كان بلاطهم يزخر دائما بعدد من مصورى إيران ذوى الخبرة والشهرة الواسعة .

بل إن أولئك الأباطرة كانوا يفخرون دائما فى بلاطهم من مهرة المصورين وبما قاموا برسمه من روائع الصور . ولعل أعظم ما كتب عن بهزاد يرجع إلى الإمبراطور بابر عاهل الدولة المغولية فى الهند ، فقد سجل فى مذكراته أنه درس صوره وأسلوبه دراسة فنية دقيقة ، وانتهى بقوله إنه أعظم المصورين قاطبة .

وبرغم ندرة ما خلفه لنا عصر بابر من صور ، إلا أن صورة المعركة الحربية . المحفوظة فى مرقعه بمكتبة الدبرلين لخير شاهد على تأثر مدرسة التصوير المغولية فى الهند بمدرسة تجارى وبأسلوب بهزاد .

ولقد كان للفترة التى قضاها الإمبراطور همايون منفيا فى إيران ، والتى كان ينزل فيها ضيفا على الشاه طهماسب أثر كبير على التصوير الهندى ، فلقد أتاحت الفترة التى قضاها همايون فى إيران والتى امتدت (٩٤٦ هـ إلى ٩٦٣ هـ) الفرصة ، لمعرفة كثير من أعلام المصورين فى البلاط الإيرانى ولا سيما (خواجه عبد الصمد الشيرازى وميرسيد على) اللذين أصبحا بعد ذلك مصورين فى البلاط الهندى ، واللذين قاما بعمل بتوضيح قصة «أمير حمزه» فى ألف وأربعمائة صورة كبيرة مرسومة على القماش ، وذلك بناء على طلب همايون وأن كان الجزء الأكبر منها قد تم فى عهد ابنه الإمبراطور أكبر وساعد فيها كثير من تلاميذهما من الهنود . وما تزال مجموعة كبيرة من هذه الصور محفوظة بمتحف الفنون الصناعية بالنمسا والباقى موزع بين متاحف العالم والمجموعات الأثرية الخاصة .

يعتبر عهد الإمبراطور أكبر ، العصر الذهبى للفنون عامة والتصوير بصفة خاصة ، فقد انشأ مجمعا للفنون ألحق به أكثر من سبعين مصورا معظمهم من الهنود الذين تتلمذوا على أيدى كبار المصورين الإيرانيين .

كما كانت المكتبة التابعة لهذا المجمع تضم أعظم ما أنتجته مدارس التصوير الإيرانية لدراستها والاهتداء بها ، وقد حرص مصورو هذا المجمع من الهنود إلى تقليد ومحاكاه الأسلوب الإيرانى إلى الحد الذى أصبح من العسير على غير ذوى الخبرة التمييز بينها وبين الأصل خاصة عندما يوضع اسم مصور إيرانى مثل بهزاد على الصورة .

ولعل من أحسن الأمثلة لذلك خمس صور من مخطوط (هفت بيكر) للشاعر نظامى المحفوظة بمتحف الميتروبوليتان بنيويورك .

ولقد ذاعت شهرة عدد كبير من مصورى مدرسة التصوير الهندية ، نذكر منهم منصور ومراد وعنايت ومانوهور وغلام على ومادهونان آزاد ، الذين برعوا فى تصوير الحيوان والنبات . ومن أعلام مصورى الصور الشخصية Portraits أبو الحسن الذى لقب بلقب (نادر الزمان) وكذا ميرهاشم ومحمد فقير الله خان .

وإلى جانب مدرسة التصوير الهندى المتأثر بالإيرانى وجدت مدرسة وطنية تعتبر امتدادا للتصوير الهندى القديم عرفت باسم المدرسة الراجبوتية .

على أن التأثير الإيرانى الواضح فى التصوير الهندى المغولى ، أخذ يقل وتحل محله مؤثرات فنية هندية أصيله بتأثير ابيئة المحلية وتأثيرات أوروبية وفدت مع الجماعات التبشيرية المسيحية ، التى استقرت فى منطقة (جوا) .

لذلك فقد قسم علماء تاريخ الفنون ، المدرسة المغولية فى الهند إلى مرحلتين وفيما يلى مميزات كل منها :

المرحلة الأولى :

١ ـ تمتاز المرحلة الأولى بقربها من التصوير الإيرانى فى القرنين التاسع والعاشر للهجرة وخاصة فى رسوم الأشخاص ذات الأسلوب الفسيفسائى فى التصوير ، الذى يتجلى فى دقة الرسوم وصغرها وألوانها المتعددة البراقة التى يغلب عليها اللون الأحمر والأزرق والذهبى . كما تمتاز ملابس الأشخاص بازدحامها بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة .

٢ ـ قيام أكثر من مصور فى رسم إذ نرى على الصورة امضاءين أو ثلاثة ويكون فيها قسمان مختلفان .

٣ ـ غالبا ما تكون صورة المرحلة الأولى توضيحا للمخطوطات الفارسية ، والهندية على حد سواء ، ومن المصورين الذين نبغوا فى هذا الميدان ، والذين تتلمذوا على أيدى أشهر مصورى إيران ، والذين نبغوا فى المجمع الفنى الذى أنشأه الإمبراطور أكبر ، بازوان ، ودارم داس ، وفروخ بج ، ونادسنخ ، وولال .

المرحلة الثانية :

١ ـ الدقة فى رسم الأشخاص والإتقان فى تصوير الطبيعة ومراعاة قواعد المنظور ، إلى حد كبير وخلق نوع من الظل أكسب الأشكال شيئا من التجسيم وقسطا من البعد الثالث .

٢ ـ الإقبال على الرسوم الشخصية (Portrait) إقبالا شديدا ، وخاصة فى عهد جهانجير . وقد امتازت هذه الصور الشخصية بالبراعة فى رسم الوجه بحيث تقرب من صورة صاحبها وتعبير عن أهم صفاته .

٣ ـ امتازت الرسوم الشخصية بمميزات انفرد بها التصوير الهندى ، فقد كان يرسم فى أول الأمر ثلاثة أرباع الوجه ، ثم غلب عليها الرسم الجانبى ، متأثرين فى ذلك بما يروى فى هذا من الأساطير الهندية القديمة ، من أنه عندما أريد رسم صورة لبوذا فى حياته ، جعل خياله يسقط على قطعة من النسيج ومن فقد أصبحت الرسوم الآدمية ترسم عند الهنود فى وضع جانبى فى معظم الأحيان .

٤ ـ تمتاز الرسوم الشخصية بإتقان رسم اليدين ، والتى غالبا ما يرسمها المصور الواحدة فوق الاخرى ممسكتين بمقبض سيف ، كما كان يبرز رسم اليدين ممسكتين بوردة أو جوهرة .

ويغلب أن يكتب على الرسوم الشخصية اسم المرسوم فيها ، وإن كانت تكتب أحيانا على صور ليست لها رغبة فى إعلاء شأن الصورة .

٥ ـ الإقبال على رسم الحيوانات والنباتات والزهور الطبيعية التى يزخر بها اقليم كشمير ، والتى برع فى رسمها نادر العصر المصور (منصور) ، كما برع فى رسم الحيوانات بأسلوب طبيعى ومعبر عن حركة صادقة المصور (مراد) .

٦ ـ امتازت المرحلة الثانية عامة بالاسلوب الآرى المتأثر بالشرق الإسلامى .

٧ ـ تمتاز برسم العمائر فى خلفية الصورة ، وبأسلوب طبيعى ومراعى فى قواعد المنظور إلى حد كبير .

المدرسة الراجبوتية

هى مدرسة هندية قديمة احتفظت بكل التقاليد والعادات القديمة المأخوذة عن الأساليب ، الفنية القديمة المأخوذة عن الأساليب التى ما تزال تحتفظ بها النقوش الجدارية القديمة بالهند وكذا المنسوجات القطنية . وكانت تقوم جنبا إلى جنب مع المدرسة المغولية الهندية .

ولكن بينما كانت المدرسة المغولية تشتهر برسم الأباطرة ومناظر البلاط وصور الطيور والحيوانات النادرة كانت المدرسة الراجبوتية الوطنية ، تمتاز بالصور والرسوم الشعبية المستمدة من القصص والملاحم الهندية .

وكان لهذه المدرسة فروع عديدة فى الأقاليم الشمالية من الهند وخاصة فى راجبوتانا وبنجاب الهملايا وفى الشرق فى بندلكاند Bundelkhand وفى الجنوب الغربى فى جيرات gujarat وفيما يلى مميزات هذه المدرسة :

- تمتاز برسوم مناظر البطولة والفروسية ، التى ساعدت على بقاء الحضارة الهندية حية فى شمال الهند رغم احتلال المسلمين لها على يد محمود الغزنوى ١٠٠٠ م . ذلك أن زوال الكثير من ممالك المشلوكياس (Vishnadevi) فى غرب الهند بعد وفاة فشنادفى (Vishnadevi) فى ١٢٦١م وفى كشمير فى القرن الثانى عشر ، قد أدى إلى استقلال عدد من الولايات الراجبوتية الصغيرة .
- لقد امتاز القرن (١٥) بإحياء التراث الوطنى والشعبى ، وذلك عن طريق الكاهن رامناندا Ramananda الذى بشر بدين بسيط يفهمه عامة الناس وانتشر أتباعه الذين عرفوا بأسم (الأحرار) فى شمال الهند ، وأحيوا القصص والأساطير القديمة عن طريق الشعراء الذين أصبحوا فى القرن (١٦) هم زعماء هذه الحركة الدينية ، التى جسموه فى قصص الآلهة مثل راما Rama وسيتا Sita وتولزى داس Ramayana أوكرشنا ورضا (Radha) فى اغانى شاتنيا (Chaitanya) أو قصة الأميرة الراجبوتية مريان باى (Miran Bai) .

ولعل أهم ما يميز المدرسة الراجبوتية ، أنه بدلا من أن توضح الصورة النص ، كما هو الحال فى كل مدارس التصوير الإسلامى ، أصبح النص أو الشعر يوضع لكى يوضح تفاصيل القصص الأسطورى السابق الإشارة اليه .

- تمتاز رسوم المدرسة الراجبوتية بقوة رسومها وأصالتها ، التى لم تفقدها رغم تطورها واحتوائها كل التأثيرات التى وصلتها عن طريق التجارة البحرية من فارس مثل الألوان الغنية والقوية المكونة من الأحمر والأزرق والذهبى وكذا الزخارف الدقيقة على المنسوجات .

- بالرغم من أن المخطوطات ظلت على الشكل القديم ، وهو الشكل الكثير الاستطالة الذى يشبه ورق أشجار النخيل ، فإنه كان يرمز إلى الثقوب الثلاثة التى يمر منها خيوط التجليد بثلاث نقاط ، حمراء مزخرفة .
- تمتاز رسوم الأشخاص فى هذه المدرسة ، برسوم الدمى وفى وضع جانبى (Profile) ، وتفاصيل الوجه التى ترسم فيها العين على شكل عين الطائر ، والضفائر الطويلة للنساء والملابس الشفافة فى المدرسة الراجبوتية بخلاف مدرسة جرات ذات الملابس النسائية غير الشفافه .
- تمتاز مبانى هذه المدرسة التى تظهر فى خلفية الصورة باحتوائها على اللون الأبيض الناصع .
- تمتاز خلفية الصورة بخلوها من الزهور والنباتات والزخارف التى تزدحم بها صورة المدرسة المغولية الهندية .
- ظهر تأثير المدرسة المغولية واضحا على مدرسة راجبوت فى القرن (١٨) ، فقد أخذت الرسوم الشخصية وحياة القصور تلعب دورا هاما . ويقال إن السبب فى ذلك ، هو هجرة الكثير من مصورى القصور فى عهد الإمبراطور أورانجزيت ، إلى حكام الأقاليم .

التصــوير التــركى

إنه من الصعب تحديد المناطق التى وجد بها تصوير تركى ، حيث ان الإمبراطورية العثمانية امتدت من شمال الصين إلى قلب أوربا ، وشمال أفريقيا ، ومن ثم فقد اتصلت بكثير من الحضارات والثقافات . لذلك فاننا سنقصر دراستنا هنا على مدارس التصوير التى نشأت فى تركيا نفسها وليست فى مستعمراتها .

ولعل أقدم الأعمال التى تمت إلى الأتراك بصلة ومازال باقية حتى الآن ، المخطوطات المصورة التى ترجع إلى الأتراك الاغور **Uighur** سنة ٧٥٠م . ولما سقطت دولتهم تحولوا إلى ترفان **Turpan** سنة ٨٤٠ م التى كانت تابعة لهم منذ القرن (٨) الميلادى ، وجعلوا تشتشو **(Chotcho)** العاصمة ، التى عثر فيها على مخطوطات مصورة كما زينت جدران منازلها بالصور المائية . وترجع تلك الصور إلى القرن (٨ ـ ١٠ م) وان كانت معظمها فى حالة سيئة ولكنها أقدم صور عثر عليها حتى الآن فى التصوير التركى .

وتمتاز الرسوم الآدمية فى هذه الصور بالقرب من الطبيعة إلى حد كبير ، ويبدو أنها رسمت بأسلوب الرسوم الشخصية(**Portrait**) وخاصة صور الرجال بملابسهم المختلفة ، والموضوعات الطبيعية المتعددة التى تمثل رجال الدين المانشية وحفلاتهم الدينية .

وإلى الأغور ، يرجع الفضل فى نقل الديانة المانشية وكذا الثقافة التركية إلى الصين ، وكل دول أسيا التى مروا بها ، وكذا أسلوبهم فى التصوير الذى ظل أثره باقيا على مناطق شاسعة من آسيا ، والتى ما تزال أثارها باقية فى العمائر التركية ، القرن (١٠ ـ ١١ م) فى (سوق لشكر) وفى قصر الغزنوى . وتمتاز الرسوم الآدمية فى تلك الصور بالوجه المستدير والأنف الحادة والعيون المنحرفة .

وقد انقضت فترة طويلة بين تلك الصور الأولى للأتراك الاغور ، وبين التصوير الذى نشرته الدولة التركية السلجوقية المسلمة فى القرن (١١م) التى امتدت من إيران إلى العراق والشام والأناضول والحجاز وأثرت كثيرا فى العالم الإسلامى .

وبرغم انقضاء هذه الفترة الكبيرة ، فإن التأثير التركى القديم مايزال باقيا اذ نراه فى رسوم البلاطات الخزفية فى مدينة الرى ، وفى منطقة قاشان وفى قصر قنقباد الذى بناه سلاجقة الروم والتى ظهرت فى رسومه الآدمية السحنة التركية ، التى وجدت فى التصوير الأغورى القديم . كما نرى التأثير السلجوقى فى خزف سوريا والرقة والموصل فى القرنين (١٢ ، ١٣ م)

هذا ويجب أن نذكر هنا أن التصوير السلجوقى قد تأثر هوكذلك بمؤثرات خارجية ، اكتسبها من جميع انحاء العالم الإسلامى الذى حكمه أو سكن فيه .

وبرغم قلة الصورة التى ما تزال باقية من مخلفات سلاجقة الروم (الأناضول) إلا أنها تعطى فكرة واضحة عن مميزات التصوير السلجوقى فى الأناضول ، ومن أحسن الامثلة لذلك مخطوطة وركا وجلشاه(Varkava gulshah) التى تمثل قصة حب حزينة . وقد وضحت بسبع صور ، تبين التصوير التركى الاصيل الذى يتميز بالوجه المستدير والعين اللوزية والشعر المضفور .

وقد ظهر على بعض صور هذه المخطوطة اسم المصور (محمد بن عبد المؤمن الكوهى) ، وقد دلت الأبحاث الحديثة بأن هذا الفنان ينتمى لأسرة جاءت إلى قونية (Konya) من كوى واستقرت هناك ، مما يقطع بأن هذا العمل قد نفذ فى قونية القرن (٧) هـ عاصمة السلاجقة الأناضول .

وقد ظهرت صور هذه المخطوطات Verkava Gulshah على شكل أشرطة بين النص ، وقد رسمت العناصر على أرضية ملونة (فاقعة) مثل اللون الأزرق والأحمر .

وقد حرص الفنان على توضيح أحداث النص بأسلوب بسيط معبر مع استعمال أقل العناصر وأكثرها قربا من الموضوع .

وهناك مخطوط سلجوقى آخر يبين فى جلاء استمرار الأسلوب التركى القديم فى صور الأناضول ، مع بعض التأثيرات البيزنطية التى كانت سائدة فى الأناصول من قبل وهو (مقالة عن قداسة علم الفلك Treatise Onastrolgypand Divination الذى كتبه نصر الدين السواسى فى مدينة اكسراى (Aksaray) للسلطان السلجوقى غياث الدين كيخسرو الثالث سنة ١٢٧١ م .

وبرغم احتواء الصور على عناصر شرقية ، إلا أننا نلاحظ التأثير البيزنطى فى الصور الآدمية ذات الخطوط المحددة ، وفى إظهار العمق باستخدام الضوء والظل بطريقة غير ناجحة تماما ، فقد كانت الصور تحتوى غالبا على شخصية او اثنين مرسومين على أرضية ملونة ومسطحة .

وبرغم تأكدنا من وجود مدارس للتصوير التركى ، منذ فترة طويلة امتدت من القرن (٨) م حتى (١٤) م وانتشرت فى مساحات واسعة ، إلا أن قلة ماتبقى منه جعل الكثير من مؤرخى الفنون ، لا يلاحظون تأثيرها المباشر على التصوير الإسلامى .

أما فى العصر العثمانى فقد أمكن تتبع مدارسه ومميزاتها فى يسر وسهولة . وقد قسم علماء الآثار الاسلامية[1] التصوير العثمانى إلى ست مراحل متميزة ، سنتناول كل منها على حدة :

١ ـ الفترة الأولى (سنة ١٤٥١ إلى سنة ١٥٧٤م) :

ترجع أقدم المخطوطات المصورة فى العصر العثمانى إلى عهد محمد الثانى وإن كانت المراجع الأدبية

ترجعها إلى عهد مراد الثانى بن محمد الثانى (أو الفاتح) وتذكر بصفة خاصة حسام زاده صانه الله ، أشهر مصورى مدينة بروسة .

ومن أقدم هذه المخطوطات المصورة ، التى ما تزال موجودة (Dilsuzname) أى (الوردة والبلبل) تأليف بديع الدين التبريزى المؤرخ سنة ٨٦٠هـ / ١٤٥٥م فى مدينة أدرين المركز الثانى للتصوير العثمانى . ويحتوى المخطوط على خمس صور تبين التأثير التركمانى ، وإن كانت المميزات التركية تبدو واضحة فى قوة الخطوط وجمودها ورسم الآدميين فى صفوف ، وزى الرأس للمرأة التركية ورسم الزهور .

وهناك مخطوط آخر للطب يعرف Carrahiya-i-al vAhaganiya وضع للسلطان محمد الثانى فى مدينة أماسيا Amasya .

ويعتبر أسلوب هذين المخطوطين أسلوبا محليا ولا يعبران عن أسلوب القصر فى ذلك الوقت ، ذلك أن السلطان محمد الثانى كان له مصوروه ، فقد كان راعيا للفنون والعلوم كما كان يميل للفنون الغربية ، فقد دعا إلى قصره المصور(Gentile Bellini) الذى بقى فى اسطنبول مدة عام وعمل صورة زيتية للسلطان . كما يقال إن Constanza de Forrara جاء إلى اسطنبول وبقى بها مدة ثلاث سنوات عمل فيها ميداليات للسلطان الفاتح .

كذلك جمع السلطان محمد الثانى فى قصره جماعة من أشهر فنانى الشرق ، لعل أعظمهم هو سنان بك ، وكذا على شلبى زادة أحمد ، تلميذ سنان الذى اشتهر برسم الصور الشخصية ، وخاصة صورة محمد الثانى ، الموجودة بالقصر والمنسوبة إلى سنان بك ، والتى صور فيها وجه السلطان فى وضع ثلاثة أرباع ، وفى وضع جالس ومربع الرجلين ويشم وردة باحدى يديه ويحمل منديلا بيده الأخرى .

ونلاحظ فى هذه الصورة ، أن المصور التركى قد وصل إلى القمة من الناحية التطبيقية ، كما نلاحظ أنه قد جمع بين الشرق والغرب ، فبينما نرى جلسة السلطان وحركاته شرقية ، فان الطريقة الفنية فى رسمه تأثرت بالأسلوب الغربى .

وفى عصر بايزيد الثانى ابن السلطان محمد وسليم الأول ، اجتمع فى مرسم القصر خليط من الفنانين فقد كان جلليو مصطفى على ، وابنه تاج الدين وتلميذ له يعرف باسم حسين بالى ، كانوا من حلب ، وغيرهم من إيران ومصر .

ولذلك فإن الصور العثمانية كانت تمثل طراز تلك الجنسيات جميعها ، فقد كانت أرضية الصورة ذات العناصر النباتية تمثل التصوير المملوكى فى القرن (١٤) ، بينما نجد أسلوب مدرسة شيراز فى رسم الاشجاروالآدميين ، أما الاسلوب العثمانى المتميز فنلاحظه فى غطاء الرأس للرسوم الآدمية .

وفى عهد السلطان سليم الأول ، ظهر تأثير المدرسة الصفوية واضحا وخاصة بعد انتصاره على

تبريز (١٥١٥ م / ٩٢١ هـ) وخاصة فى مخطوطة (منطق الطير) التى يتجلى فى صورها تأثير مدرسة شيراز وتبريز فى القرن (١٦) ، مع بصمة واضحة من المميزات العثمانية .

وبرغم كثرة الطرز الشرقية والغربية التى أثرت فى التصوير العثمانى فى الفترة الأولى ، إلا أن الطابع العثمانى كان يغلفها بمميزاته الخاصة التى لاتخطئها العين .

ويعتبر بداية القرن (١٦) مرحلة النضوج بالنسبة للتصوير التركى ، وخاصة فى عهد سليمان القانوى ، الذى امتد قرابة نصف قرن من الزمان .

ولكن على الرغم من تمرس الفنانين الأتراك فى مرسم القصر ، إلا أن التأثير الصفوى وكذا الغربى كانا واضحين فى التصوير العثمانى فى القرن (١٦)م . وكان هذا شيئاً طبيعياً نظرا للظروف السياسية ، وعلاقة الدولة العثمانية بكلا المحيطين الشرقى والغربى عن طريق الحروب أو نتيجة للعلاقات الاقتصادية والاجتماعية .

وكان المرسم التابع للقصر المعروف باسم Cemmaat - i - makkashan يضم نوعين من الفنانين ، قسم منهم أطلق عليه acem وذلك كناية عن الفنانين الأجانب ، والقسم الآخر أطلق عليه الروم كناية عن الأتراك .

وكان عدد الأتراك فى المرسم (٢٤) فنانا و(٢٠) تلميذا (صبى) بينما كان عدد الأجانب (١١) فنانا ، (٤) تلاميذ . وقد تناول كتاب (أهل الحرف) الحديث عن هؤلاء الفنانين فى اسهاب ، خاصة وأن عصر سليمان القانونى ، كان عصر ازدهار فنى واقبال شديد على توضيح المخطوطات بالصور ، ونقل هذه الرسوم على الخزف والفنون الزخرفية الأخرى كالنسيج والسجاد .

ويجب أن نشير هنا أنه على الرغم من تعدد الجنسيات التركية والأجنبية فى المراسم ، فليس معنى هذا وجود أسلوبين متميزين ، بل على العكس من ذلك ، فإن المخطوطة الواحدة كان يشترك فيها العنصران جنبا إلى جنب .

وهكذا نستطيع القول ، بأن الثقافات الثلاث التى بدأت فى الفترة الأولى وهى العربية والشرقية والعثمانية ، استمرت فى الفترة الثانية .

ولعل من أوضح مميزات هذه الفترة هو استخدام المصور الحصون والعمائر فى خلفية الصورة ، والتى أصبحت فى الفترة التالية من الموضوعات الشائعة فى التصوير العثمانى .

وقد ظهرت فى المخطوطات الأدبية لهذه الفترة ، مثل (ديوان على سيرناوى) مميزات أكسبتها شيئا من الحركة . كما قسمت الصورة إلى عدة مستويات وإن كان الموضوع واحدا فى كل مستوى لكن حركات الأسد وكذا أوضاع الفارسين اختلفت .

وقد أكسب هذا التنوع الرسوم حيوية امتازت بها صور هذه الفترة . كما أن الإيطار الذهبى المحيط بالصور والمملوء بالرسوم النباتية ، يبين أن الصورة ماتزال تستعمل لزخرفة الكتاب وتوضيح المتن .

وقد كانت موضوعات الصيد المتكررة فى الصورة الواحدة ، وكذا غطاء الرأس المكون من عمامة كبيرة تلتف حول غطاء أحمر من مميزات صور هذه الفترة .

وفى عهد سليمان القانونى كانت المخطوطات التاريخية هى موضع اهتمام المصورين ، فقد سجلوا الأحداث التاريخية بواقعية كبيرة دون العناية بتطوير أو إظهار مميزات المدرسة العثمانية . ومن أهم المخطوطات المصورة فى ذلك العصر سليمينامه .

وفى النصف الثانى من عهد سليمان القانونى ، ظهرت الصوْر الطبوغرافية التى انفرد بها التصوير التركى ، والخالية من الرسوم الآدمية .

أما الرسوم الحيوانية فقد كانت لمجرد الزينة ، وكان القصد من هذه الصور هو توضيح خرائط المدن والمواقع التى غزاها أو فتحها سليم الأول فى العراق وفى إيران . مثل مخطوط بيان منازل السفر العراقى The Bayan-i-manazil وكذا سليمان نامه i-Safar-i-Iraqan .

ومن أشهر مصورى الطبوغرافية (نصوح السلاحى المطرقNasuh al Silahi - al Matragiالذى رسم المدن والمواقع الحربية بواقعية فاحصة وإن كانت قيمتها الفنية قليلة .

ويلاحظ فى الصور الطبوغرافية التى احتوت على رسوم المراكب أنها متأثرة بالأسلوب الغربى ، المعروف باسم البورتولانو Portulanostyle المأخوذ من كتاب مرشد البحار ووصف المرافئ والموانى .

وفى نهاية عهد سليمان القانونى ، وضح كتاب تواريخ سلاطين العثمانيين بالرسوم والصور ، على غرار كتاب الشهنامة للفردوس . وقد بدأت كتابة هذه التواريخ فى عهد محمد الفاتح Shahnamacilik ولكنها وضحت بالصور فى عصر سليمان القانونى .

وكانت الشهنامة التركية التى الفها (عريق) تقع فى خمسة أجزاء ، بدأت بتاريخ عثمان عازى وانتهى الجزء الرابع منها ببايزيد الثانى . وقد فقدت جميع تلك الأجزاء ولم يبق منها غير تاريخ سليمان القانونى وهو الجزء الخامس والأخير .

وقد امتازت صور السليمانامة ، بعرض فريد ومتميز للموضوعات ، وخاصة فى المناظر الطبيعية وفى طريقة تنظيم صفوف الرسوم الآدمية وتوضيح حركاتهم ، التى تبين تسجيل صور الأطفال توطئة لدفع ضريبة إعفائهم من التجنيد فى صفوف الانكشارية . وقد حرص المصور على تزين أطفال المسلمين بتلوين ملابسهم ، أما أطفال غير المسلمين فقد جعل ملابسهم حمراء ، كما حرص على إبراز حالة الخوف والعزلة على وجوههم .

وفى مخطوطة الفتوحات الجميلة Futuhat-i-vFamila رسم المصور (عريفى) قصة السلطان سليمان فى غزو هنغاريا واستيلائه على القلاع والحصون ، بنفس الأسلوب الذى رسمت به موضوعات سليمانامة .

الفترة الثانية (١٧٥٤م - ١٦٠٣م) .

لقد رأينا فى الفترة السابقة أن الفنانين الشرقيين والغربيين قد عملوا سويا فى مراسم البلاط السليمانى ، ومن ثم فقد كانت صور تلك الفترة لم يستقر أسلوبها بعد ، نتيجة للتأثيرات المتعددة والمتغيرة .

أما فى عهد السلطان سليم الثانى ومراد الثالث ، فاننا نجد أن مدرسة التصوير العثمانى ، قد اكتملت شخصيتها وابتعدت تماما ، عن المؤثرات الخارجية وأصبح لها أسلوبها المتميز .

فقد ابتعدت الصور عن رسم الزهور والأشجار التى تزين المناظر الطبيعية التى استعملت فى الفترات السابقة ، واقتصرت الصور على الرسوم الآدمية ، ذات الملابس الفاقعة الألوان والمرسومة على خلفية ذات ألوان باهتة لتوضيح الوصف التاريخى للأحداث ، التى كانت ماتزال هى الموضوع الرئيسى فى التصوير .

كذلك انتشرت الصور الشخصية التى بدأت تظهر لأول مرة فى عهد محمد الثانى ، بينما قل الإقبال على تصوير المخطوطات الأدبية ذات الموضوعات التقليدية القديمة مثل مخطوط (نزهة الأخبار أو الأسرار) التى كتبها أحمد فريدون باشا فى أوائل عهد سليم الثانى . وشهنامة سليم خان التى كتبها لقمان (Logman) التى شملت عهد مراد الثالث والتى قام بتصويرها مجموعة من المصورين الذين صوروا موضوعات الشهنامتين السابقتين وعلى رأسهم المصور عثمان .

وقد احتوت موضوعات الشهنامة الثالثة كثيرا من الموضوعات العلمية وخاصة علم الفلك . وأدواته كالإسطرلاب والربع المقتطر والمراصد وغيرها من الآلات والأدوات .

كما احتوت على وصف المدن والقلاع والحصون ومواقعها الاستراتيجية .

ونلاحظ فى رسم الصور الآدمية أنها قد صفت حسب المركز والوظيفة بالنسبة إلى قربها أو بعدها من السلطان ، أو الشخصية الكبيرة التى تدور حولها أحداث الموضوع .

ولعل من أحسن الصور الشخصية التى صورت فى هذه الفترة ، تلك التى صورت فى عهد مراد الثالث فى المخطوطة التى كتبها لقمان واسمه (قيافة الانسانية فى الشمائل العثمانية) التى احتوت على (١٢) صورة لسلاطين العثمانيين رسم معظمها المصور عثمان .

وقد حرص عثمان على رسم السلاطين فى وضع منحن ، أو مربعى ومتجهين قليلا إلى اليمين أو إلى اليسار على وسائد وفى أيديهم زهرة أو منديل .

ومما يجب ملاحظته أن ملابس السلاطين والوسائد التى يجلسون عليها وتلك التى يسندون إليها ظهورهم تكاد تكون واحدة دون أدنى تغيير فى كل الصور . ولعل السبب فى ذلك هو أن سلاطين القرن (١٦) كانت ملابسهم الرسمية واحدة فيما عدا غطاء الرأس .

ومن المخطوطات الهامة والفريدة التى احتوت على صور ليس لها مثيل فى التصوير الإسلامى ، مخطوط (Suraâ ma) الذى سجل وصف الاحتفالات التى أقامها السلطان مراد الثالث ، لولده محمد الثالث والتى كان يستمر بعضها مدة (٥٢) يوما ، تعرض فيها الألعاب النارية والأرجوز وألعاب الرياضة البهلوانية (Ocrbat) وتمد فيها الأسمطة والولائم . وقد قام بتصوير هذه الاحتفالات المصور عثمان ومدرسته .

ولما كانت الاحتفالات تقام فى ميدان(Atmoydam) أو (Hippodrome) بإسطنبول . الذى يتقدم قصر ابراهيم باشا ، الذى كان يحضر إليه السلطان وحاشيته للتفرج على الاحتفالات ، لذلك نجد المصور قد سجل فى بعض صوره قصر ابراهيم باشا وكذا المسلة المصرية الموجودة بالميدان ، والشرفة التى أقيمت لكى يجلس فيها السلطان فى خلفية الصورة .

وتعتبر مخطوطة (Surnâma) سجلا عظيما ليس للاحتفالات العثمانية فحسب ، بل للحياة الاجتماعية كذلك ، فقد سجل لنا المصور جميع النقابات ، وأصحاب الحرف بآلاتهم وأدواتهم ، كما سجل للمسرح العثمانى وكذا جميع الالعاب التى كان يمارسها الشعب فى ذلك العصر.

وقد احتوت مخطوطة زبدة التواريخ على (٤٠) صور منها (٢٣) مخصصة لصور الانبياء ، قام برسمها رؤساء المصورين كما جاء فى كتاب أهل الحرف فى قصر مراد الثالث ومحمد الثالث وأحمد الأول ، مصورون مثل عثمان وعلى ومله قاسم ومحمد بك وعثمان

ولعل أعظم المخطوطات التذكارية التى ترجع إلى هذه الفترة Hunaraama الذى يقع فى مجلدين ، والذى ألفه المؤرخ لقمان . وقد تناول الجزء الأول منه وصف قصر وحفلات القبائل التركية والسلاجقة ، التى حدثت قبل تأليف هذا الكتاب ، إذ أنها تبدأ بعثمان غازى مؤسس الدولة العثمانية حتى نهاية السلطان سليم الأول .

ومن مميزات صور هذه المخطوطة رسم العمائر والمبانى ، فقد صورها المصور من عدة زوايا فبدت تحت وفوق وفى مستوى النظر فى وقت واحد .

وفى عهد السلطان محمد الثالث ظهر اتجاه جديد فى مدرسة تصوير هذه الفترة ، فقد زال من الرسوم الأدبية جمودها وخطوطها الحادة ووضعها فى صفوف حسب المركز والوظيفة ، وبدأ فيها تأثير المدرسة الصفوية فى قزوين وأصفهان فى النصف الثانى من القرن (١٦) وبداية القرن (١٧) .

فقد أصبحت الألوان باهتة نسبيا عن الألوان التركية ، كما ظهرت مرة أخرى مجموعات الزهور المنثورة فى أرضية الصورة ورسم الأشجار والصخور والمياه بالأسلوب الإصطلاحى المعروف فى مدارس التصوير التيمورية والصفوية . .

الفترة الثالثة

استمرت المصادر التاريخية هى المصدر الرئيسى للتصوير التركى فى النصف الأول من القرن (١٧) ، كما كان الحال فى القرن (١٦) ، وخاصة فى النصف الثانى منه .

أما النصف الثانى من القرن (١٧) ، فقد ظهرت الألبومات والمرقعات الخاصة التى زخرت بالصور الشخصية للسلاطين والأمراء وكبار رجال الدولة . وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى نقص مصورى القصر الذين كانت تزدحم بهم مراسم القصور فى الفترات السابقة .

وقد أشار إلى ذلك كتاب (الحرف) وخاصة فى عهد السلطان أحمد ، وعزا ذلك إلى صغر سن السلطان وعدم اهتمامه بكتابه شاهنامات مثل أبيه وأجداده من قبل . ومن ثم فقد ظهر تاريخ حياة الوزراء مثل تاريخ (على باشا) أكبر الوزراء فى عهد السلطان أحمد والذى كان حاكما على مصر .

ومن أشهر المخطوطات المصورة التى ظهرت فيها مميزات هذه الفترة إلى جانب الصور الشخصية كتاب الطالع والفال (Falname) التى امتازت صوره بالحجم الكبير والتدرج فى استعمال اللون البرتقالى والأحمر .

كما تمتاز بالخطوط العريضة وبالتذهيب واختفاء التفاصيل المنمنمة والموضوعات الخرافية وخاصة فى تصوير قصص الأنبياء .

وفى عهد السلطان عثمان الثانى ، صورت مخطوطة جمعت ترجمة حياة شيوخ العلوم بعد ترجمتها إلى التركية (ترجمة شائق النعمانية) والتى قام بتصويرها أحمد نقاش ، الذى رسم صورته مع السلطان والوزير محمد باشا فى آخر المخطوطة .

وتمتاز الرسوم الأدمية فى هذه المخطوطة يكبر حجمها ورسم الوجه فى وضع جانب (Profile) . كما تمتاز بمراعاة المنظور وبالألوان النافضة لخلفية الصورة وبعض مؤثرات أوربية خاصة فى بعض التفاصيل المعمارية مثل استعمال (السلالم) .

وفى القرن (١٨) بدأت مدرسة التصوير العثمانية تأخذ طابعا جديدا بعد أن ترك السلطان أحمد الثالث أدرنة ورجع إلى إسطنبول سنة ١٧١٨ ، فى تلك الفترة التى عرفت فى تاريخ الدولة العثمانية باسم السوسن (Tulip) والتى امتدت من سنة ١٧١٨ ـ سنة ١٧٣٠ . وكانت تلك الفترة تمثل الثراء والبذخ والبهجة والسرور وخاصة لانتشار زهرة السوسن واهتمام الدولة والناس والفنانين بها .

وإذا كان السلطان أحمد الثالث لايعد من أهل السياسة والادارة ، إلا أن الدولة وصلت فى عهده إلى درجة كبيرة من التقدم والازدهار فى الثقافة والفنون . فقد أنشئت فى عهده أول مطبعة وأقيم كثير من المكتبات والعديد من المنشآت العامة والدور والقصور .

كما كثرت مصانع البلاطات الخزفية التى كانت تكسى بها جدران المساجد والقصور وماإليها . وفى عهده كثرت كذلك اقامة الحفلات واستنباط أنواع جديدة ونادرة من زهرة السوسن كما كان السلطان مولعا بالادب وبالكتابة وبفنون الكتاب عامة وخاصة فن الخط ، ومن ثم فقد عنى بالخطاطين والكتاب والشعراء والفنانين وكان هو راعيهم .

ومن أشهر فنانى هذه الفترة فترة السوسن التى امتدت مدة (١٢) سنة المصور (لونى) الذى أتى مع السلطان من أدرنة واسمه الأصلى عبد الجليل شلبى ، الذى صور (Surnama Vehbi) (سرنامة وهبى) التى احتوت ترجمة حياة أولاد السلطان الأربعة .

وتعتبر صور (السرنامة وهبى) أحسن وثيقة لذلك العصر ، كما أنها تمثل مميزات التصوير فى تلك الفترة أصدق تمثيل . فالصور تمتاز من حيث الموضوع بالدقة والحرص على النسب والأشكال ، وخلفية الصور كانت بسيطة وغير مزدحمة بالتفاصيل ، مما أعطى الفنان فرصة إظهار الرسوم الآدمية والتمييز بينها ، كما مكنه من وضعها فى موضع مناسب للموضوع ولمركز الشخصية .

كذلك حرص المصور علر إظهار الأبعاد الثلاثة للرسوم الآدمية عن طريق الظل وطريقة معالجة المنسوجات والملابس مما يدل على أن (لونى) كان على علم ودراسة واسعة بالفنون والتأثيرات الغربية مع محافظته التامة على التقاليد والأصول والاساليب العثمانية القديمة .

كذلك استمرت الصور الشخصية فى التصوير العثمانى دون انقطاع منذ عهد محمد الثانى إلى نهاية القرن ، فقد بدأت بعهد سنان ، مصور أحمد الثانى ثم أصبحت موضع اهتمام السلاطين والفنانين على حد سواء .

وامتازت الرسوم الشخصية فى هذا العصر بأنها لم تكن قاصرة على السلاطين وعلية القوم بل امتدت حتى شملت عامة الناس ، مثل الراقصات والمغنيات والشبان وجنود الانكشارية ، وكذا سفراء أوربا وسفراء الفرس .

هكذا نستطيع القول بأن عصر السوسن فى تاريخ الفن العثمانى يعتبر مرحلة نضوج تمام لشخصية التصوير التركى جمعت بين الفهم الكامل للتأثيرات والتيارات الغربية المعاصرة مع الإبقاء على الشخصية والقومية العثمانية الأصيلة .

كما امتازت مدرسة التصوير فى القرن (١٨) بالاهتمام برسم الزهور والإقبال عليها إقبالا كبيرا ، التى برع فى رسمها الفنان عبد الله البخارى وكذا الرسوم الشخصية وخاصة النساء .

كما ظهرت فى صور هذه الفترة تأثير طراز الركوكو وخاصة فى النصف الأخير من القرن (١٨) ، وذلك بتأثير المصورين الأوربيين الذين وفدوا على مراسم القصر.

وفى نهاية هذه الفترة أصبح تأثير الفنانين الأوربيين على مراسم القصر كبيرا إلى درجة أن التقاليد العثمانية الأصيلة أخذت تتلاشى تدريجيا.

المخطوطات المصـــورة

المخطوطات العلمية :

١ ـ كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل لابن الرزاز الجزرى القرن (١٢) م .
٢ ـ كتاب الترياق ترجمة كتاب جالينوس القرن (١٢ م)
٣ ـ كتاب الحشائش أو خواص العقاقير أو خواص الأشجار ترجمة القرن (١٢ م) .

الحيوانات :

١ ـ البيطرة لابن الاحنف القرن (١٣ م).
٢ ـ كتاب الحيوان للجاحظ القرن (١٣ م) .
٣ ـ منافع الحيوان لابن بختيشوع القرن (١٤ م) .
٤ ـ عجائب الحيوان للقزوينى القرن (٣٤ م) .
٥ ـ كتاب الفروسية .

النجوم :

١ ـ كتاب النجوم وصور الكواكب الثابتة ــ لعبد الرحمن الصوفى القرن (١٢ م) .

الكتب الأدبية العربية :

١ ـ كليله ودمنه — عبد الله بن المقفع القرن (٨ م)
٢ ـ مقامات الحريرى — أبو محمد القاسم بن على الحريرى
٣ ـ الأغانى — لأبى الفرج الاصفهانى القرن (١٣ م)
٤ ـ دمعة الباكى — لابن فضل الله العمرى

الكتب الادبية الفارسية :

١ ـ كتاب الشاهنشاه للفردوسى (١٥ م)

٢ ـ المنظومات الخمس (١٢ م) لنظامى ـ مخزن الأسرار (١) ـ خسرو وشرين (٢) ـ ليلى والمجنون (٣) ـ اسكندرنامه (٤) ـ هفت بيكر (٥) .

٣ ـ كتاب بستان سعد الشبرازى القرن (١٥ م)

٤ ـ كتاب جلستان سعد الشبرازى القرن (١٥ م)

٥ ـ منظومه خواجه كرمانى القرن (١٤ م)

الكتب التاريخية والدينية :

١ ـ جامع التواريخ رشيد الدين القرن (١٤ م)

٢ ـ الآثار الباقية عن القرون الخالية : للبيرونى

٣ ـ تاريخ الطبرى ـ نسخه فارسيه القرن(١٥ م)

٤ ـ كتاب معرجنامه القرن (١٥ م)

١ ـ**مخطوط كليلة ودمنة**ترجمة عبد الله بن المقفع فى أيام الخليفة العباسى أبى جعفر المنصور .

المخطوطات العلميه :

١ **كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل :**

لابن الرزازالجزرى الذى أتمه١٢٠٦ م ويحتوى على الحيل الميكانيكية ووصف آلالات المختلفة من ضاغطة ورافعة وناقلة ومتحركة . وقد فقد المخطوط الأصلى . وقد وصلتنا عدة نسخ منه أهمها ما يأتى .

(أ) نسخه فى طريقا بوسراى : وهى من القرن (١٣ م) ١٢٥٤، وتشمل على ٨٩ ورقة.

(ب) نسخة أخرى جزء منها فى متحف الفنون الجميلة بواشنطن : ضكان يعلن انها جزء من المخطوط الأصلى ولكن ثبت أنه قد نزع من مخطوط محفوظ فى مكتبة أيا صوفيا وهى من مسخ خطاط مصرى فى القرن (١٤ م) وأجمل ما فى المخطوط مجموعة من الصور تمثل الساعات

(ج) ونسخه ثالثة فى متحف قرير بواشنطن : وترجع الى القرن ١٤ م.

(د) ونسخه رابعة فى مكتبة اكسفورد : تم نسخها فى القرن (١٥) فى ولاية مصر ولا تختلف رسومها عن المخطوطات السابقة .

من ذلك نرى أنه على الرغم من تفاوت الأزمنة التى نسخت فيها المخطوطات الثلاث الاخيرة فى القرنين (١٤) ، (١٥) إلا أن رسومها وتصاويرها تكاد لا تختلف فى شيء يذكر عن النسخه الاصلية من المخطوط ، أى أنه يتبع فى كل مميزاتها المدروسة السلجوقية أو العربية كما يسميها الدكتور حسن

٢ ـ كتاب ترجمه الترياق لجالينوس :

وهو من القرن ١٢ وليس لهذا المخطوط أية قيمة علمية وإنما هو أقرب إلى الخرافات والأساطير والمخطوط موجود بالمكتبة الأهلية بباريس وعثر عليه الدكتور بشر فارس . ويحتوى على ١٣ صفحه مصورة لأشكال انبات وجدولا لرسم الحيات كما تحتوى على صور تمثل مشاهير الأطباء الأقدمين كل منهم فى غرفته يطالع أو يدرس لتلاميذه .

١ ـ نسخة أخرى من المخطوط بالمكتبة الأهلية بقنا : وهى غير موءرخه ويرجعها البعض إلى القرن ١٣ م والبعض الآخر إلى القرن ١٤ م ويضم المخطوط غرة تشتمل على مناظر مختلفة وكذلك على ١١ صورة تمثل مشاهير الأطباء الأقدمين وأنواع الأفاعى كما تبين بعض الحالات التى عرضت لهؤلاء الأطباء .

٣ ـ مخطوط كتاب الحشائش أو خواص العقاقير أو خواص الأشجار .

وهى عبارة عن الترجمة العربية لكتاب ديسقوريدس. وقد وصلتنا منه عدة نسخ تشتمل على تصاوير أهمها :

١ ـ مخطوط جزء منه فى مكتبة طوبقاموسراى :
وترجع إلى القرن ١٣ م وتشمل الرسوم بعض الأطباء وهم يعدون الأدويه أو يجرو العمليات الجراحية .

٢ ـ نسخة أخرى فى ضريح الإمام الرضا بمدينة مشهد : وترجع إلى القرن ١٢ م وتضم عددا من اللوحات .

المخطوطات العلمية التى تتكلم عن الحيوان :

حلقة بين كتاب أرسطو عن التاريخ الطبيعى والكتب الأوربية فى القرنين (١٦ م) ، (١٧ م) ، ومن أهمها :

٤ ـ كتاب البيطرة :

وهو مختصر رسالة أحمد بن حسن بن الأحنف وقد نسخ فى بغداد فى القرن (١٣ م) ، وتحتوى على ٣٩ صورة تشتمل على صور خيل وآدميين وتوضح أمراض الخيل وطرق علاجها .

٥ ـ جزء كتاب الحيوان للجاحظ :

وهو بمكتبة الامبرد زيانه بميلانو ويرجع إلى نهاية القرن (١٣ م) أو بداية القرن (١٤ م).

٦ ـ كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع :

وهو من أهم كتب الحيوان وقد وصلتنا منه بعض نسخ مصورة منها :

١ ـ نسخة فارسية فى مجموعة مورجان بنيويورك : ويرجع إلى نهاية القرن ١٣ م أو بداية القرن ١٤ م وتحتوى على ٩٤ صورة .

٢ ـ نسخة فارسية فى مكتبة الأسكوريال بأسبانيا : وترجع إلى القرن ١٤ م وتضم عددا من الصور .

٧ ـ كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى :

ويوجد منه نسختان

١ ـ نسخة فى مدينة ميونخ بألمانيا .

٢ ـ نسخة فى مجموعة زره ببرلين وهى غيركاملة وترجع إلى القرن ١٤ م أو ١٥ م وكتبت فى مصر .

من الكتب العلمية أيضا كتب الفلك المصورة :

وهى تشمل على صور لرموز البروج والنجوم والكواكب . وأهمها :

٨ ـ كتاب النجوم وصور الكواكب الثابتة لعبد الرحمن الصوفى :

وجد منها عدة نسخ

١ ـ نسخة فى مكتبة طوبقابوسراى : ترجع إلى القرن ١٢ م وتضم ٤٦ صورة

٢ ـ نسخة بمكتبة الفتح بأستنبول : ترجع إلى القرن ١٢ م أيضا

٣ ـ نسخه فى الفاتيكان : ونسخت فى مراكش وترجع إلى القرن ١٣ م

٤ ـ نسخة بنيويورك

٥ ـ نسخة بالمكتبة الأهلية بباريس وتضم كثيرا من الرسوم الأدمية والحيوانية التى ترمز إلى مختلف البروج والنجوم وترجع إلى القرن ١٥ م

ومن الكتب التى تدخل فى نطاق الكتب العلمية :

٩ ـ كتاب عن ألعاب الفروسية :

محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

الكتب الأدبية العربية وهى التى تضم إلى جانب القيمة الأدبية قيمة فنية أخرى وأهم هذه الكتب وأقدمها .

١ ـ كتاب كليله ودمنه :

ألفه بيدبة الفيلسوف الهندى فى القرن ٣ باللغة الساسكريتية ويشمل على ١٢ بابا ثم نقل إلى اللغة البهلوية فى القرن ٦ وأضيف إليه ثلاثة أبواب وأخيرا نقله إلى العربية عبد الله بن المقفع فى القرن ٨ وأضاف إليه ٦ أبواب فأصبح الكتاب فى صورته العربية يضم ٢١ بابا .وتعتبر الترجمة العربية هى أصل الكتاب سواء العربية أو المترجمة وتوجد فى هذا الكتاب نسخ كثيرة مصورة أقدمها يرجع إلى القرن ١٣ .

١ ـ نسخة بالمكتبة الأهلية بباريس : وهى أقدم النسخ وتحتوى على ٩٨ صورة ستة فيها أضيفت فى القرن ١٨ غير مؤرخة ولا يعرف مكان نسخها .

٢ ـ نسخة أخرى بنفس المكتبة وهى أيضا غير مؤرخة وتحتوى على ٩٧ صورة أضيف إليها ثلاث صور فيما بعد .

٣ ـ نسخة فى المكتبة البودليه باكسفورد : تضم ٦٧ صورة ترجع إلى القرن (١٤ م)

٤ ـ نسخة فى مكتبة ميونخ

٥ ـ نسخة فاريسية بقصر جلستان بطهران وتنسب إلى هراة

٦ ـ نسخة فارسية فى مكتبة طوبقابوسراى كتبت فى هراة فى القرن (١٥ م)

٢ ـ مقامات الحريرى ألفه أبو محمد القاسم بن على الحريرى فى القرن ١٢ :

وهو عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة يحكيها أحد أثرياء العرب وهو الحرث بن همام ويذكر فى كل حادثة أنه شهدها بنفسه وأن بطلها يسمى أبا زيد السروجى نسبه إلى بلدة سروج بأعلى نهر الفرات وهو يعتبر من الكتب الأدبيه الطريفة وقد وصلنا منه نسخا كثيرة موزعه بين مكتبات ومتاحف العالم .

والكتاب يعطينا صورة واضحة عن الحياة الاجتماعية فى ذلك الوقت فى قالب سهل فكه .

١ ـ نسخة فى المكتبة الأهلية بباريس ترجع إلى القرن ١٣ وتضم ٣٩ صورة

٢ ـ بنفس المكتبة : يرجع إلى القرن ١٣ م وتضم ٩٩ صورة

٣ ـ نفس المكتبة : غير موءرخة تضم ٧٧ صورة

٤ ـ نسخة فى المتحف البريطانى من القرن ١٣ تضم ٣١ وصورة أضيفت فيما بعد

٥ ـ بنفس المتحف : يشتمل على ٨٤ صورة

٦ - بنفس المتحف : ترجع إلى القرن ١٤ م وهى تحتوى على عدد قليل من الصور التامة أما الباقى عضها م يكمل تلوينه وتذهيبه وبعضها لا يشتمل إلا على الخطوط الحمراء المحدودة فقط ما كت مساحات كبيرة بيضاء رسم فيها بعض صور أشجار وغصون ومن المرجح أن كون الصور املة رسمت فيها بعد أى بعد كتابة المخطوط .

٧ بنفس المتحف وتشمتل على ٧٨ صورة وتمتاز بإتقان رسومها

٨ نسخة تحف لينينجراد : وهى غير مؤرخة وصورها على جانب كبير من الدقة والإتقان

٩ ـ نسخة فى المكتبة الأهلية بقينا : ترجع إلى القرن (١٤ م)

١٠ ـ نسخة فى المكتبة البودليه فى أكسفورد ترجع إلى القرن (١٤ م) وتضم ٣٩ صورة

٣ ـ كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى :

قد عثر على أجزاء من نسخة مخطوطة لهذا الكتاب تشمتل على صور وترجع هذه النسخة إلى القرن (١٣ م) وكانت تتألف من عشرين جزءا لم يصلنا منها غير ١٣ موزعة كالآتى :

١ ـ أربعة بدار الكتب المصرية

٢ ـ تسعة فى المكتبة الأهلية بأستنبول

٣ ـ نسخة فى برلين ترجع إلى القرن (١٣ م)

٤ ـ بنفس المتحف ترجع إلى القرن (١٣ م)

٤ ـ كتاب دمعة الباكى :

لابن فضل الله العمرى وقد عثر على صورة فى مخطوط كتب فى دمشق فى القرن ١٤ وهى فى مجموعة شستربيت .

٥ ـ الكتب الأدبية الفارسية :

٥ ـ كتاب الشاهنامه للفردوسى:

والشاهنامه تعتبر ملحمة فارسية تتألف من أكثر من ٥٠ ألف بيت شعر أتمها أبو القاسم الفردوسى فى ٤٠٠هـ القرن ١١ م وأهداها للسلطان محمود الغزنوى وموضوعها قصص ملوك الفرس وتاريخهم حتى الفتح العربى وقد وصلتنا نسخ كثيرة من الشهنامه أقدمها يرجع إلى القرن ١٤ وهى موزعة كالآتى :

١ ـ نسخة فى طوبقابوسراى : وترجع إلى القرن (١٤ م) وبها خمس صفحات مزخرفة و ٨٩ صورة .

٢ ـ نسخة فى ليتجراد : من القرن ١٤ م

٣ ـ نسخة فى مجموعة خاصة بباريس ترجع إلى القرن ١٤ م

٤ ـ نسخة فى طوبقابوسراى ترجع إلى القرن ١٤ م

٥ ـ نسخة فى دار الكتب المصرية ترجع إلى القرن ١٤ م

٦ ـ نسخة موزعة بين المتحف البريطانى ومجموعة شستربيتى ترجع إلى القرن (١٤ م)

٧ ـ المكتبة البودلية فى أكسفورد : مكتوبة بخط نستعليق وترجع إلى القرن (١٥ م).

٨ ـ دار الكتب المصرية ترجع الى القرن ١٥ م

٩ ـ متحف جلستان بطهران ترجع إلى القرن ١٥ م

١٠ ـ الجمعية الآسيوية بلندن من القرن ١٥ م

١١ ـ مكتبة البودلية من القرن ١٥ م

٦ ـ المنظومات الخمس :

لنظامى وهو من أعظم شعراء فارس وتتألف المنظومات من خمس قصائد كتبها فى نهاية القرن ١٢ م

الأولى مخزن الأسرار : وهى ذات طابعى دينى صوف

الثانية خسرووشرين : وهى قصة خرافية تشبه قصص الشاهنامه

الثالثة ليلى والمجنون وهى تحكى قصة حب بين قيس وليلى

الرابعة إسكندرنامه : وتنقسم إلى جزء ين أقبال نامه وخرد نامه وقد عرض فيها نظامى موضوعات علمية على هيئة مناقشة بين الإسكندر وأستاذة أرسطو فجاءت القصيدة على هيئة دائرة معارف .

الخامسة هفت بيكر : وهى تتكلم عن بهرام جور وقد أورد سبع قصص لسبع بنات من بنات الملوك أغز من ببهرام جور وتتصل كل قصه بيوم من أيام الأسبوع وأحد الألوان السبعة .

١ ـ نسخة فى المتحف البريطانى : يرجع إلى القرن ١٥ م

٢ ـ نسخة بالميتروبوليتان بنيويورك

٧ ـ كتاب بستان لسعد الشيرازى :

وهو يتألف من مجموعة من القصائد الخلقية

١ ـ نسخة بدار الكتب : وهى أقدم النسخ وترجع إلى القرن ١٥ م وتضم ٦ صور أربعة لبهزاد .

٨ ـ كتاب الجلستان :

وهو أيضا لسعد الشيرازى وهو مجموعة من قصص بالنثر الأدبى تتخلله الأشعار .

(أ) نسخه من شستربينى ترجع إلى القرن ١٥ م

٩ ـ منظومة خواجو كرمانى :

لكمال الدين أبو العطا محمود بن على المعروف بخواجو كرمانى وتتحدث المنظومة عن غرام الأمير الإيرانى هماى بالأميرة الصينية همايون .

١ ـ نسخة بالمتحف البريطانى ترجع إلى القرن ١٤ م

لذلك شمل التصوير المؤلفات التاريخيه والدينية :

١ ـ جامع التواريخ :

تأليف رشيد الدين ، وكان موضوع الكتاب فى أول الأمر يشتمل على تاريخ المغول بصفة عامة ويتكون من مجلدين الأول ويشتمل على تاريخ القبائل التركية والمغولية وتاريخ حنكزخان وأسلافه وخلفائه حتى غازان .

والمجلد الثانى يشتمل على تاريخ العالم منذ آدم وتاريخ ملوك الفرس القدامى ثم تاريخ الإسلام حتى سقوط الدولة العباسية وتاريخ كثير من الشعوب والطوائف والأديان ، وقد كتبه باللغتين العربية والفارسية .

أجزاء نسخه عربية بجامعة أدنبره ترجع الى القرن ١٤ م

٢ ـ أجزاء أخرى بالجمعية الآسيوية بلندن :

وترجع إلى القرن ١٤ م

٣ ـ نسخة فارسية فى طوبقاموسراى :

ترجع إلى القرن ١٤ م

٤ ـ نسخة فارسية بالمكتبة الأهلية بباريس

من القرن ١٤ م

٢ ـ الآثار الباقية :

عن القرون الحالية للبيرونى عنى فيه بدراسة تاريخ الأديان وذلك فى القرن ١١ م

١ ـ نسخة بجامعة أدنبره من القرن (١٤ م) وتضم ٢٤ صورة تمثل موضوعات دينية اسلامية ومسيحية

٢ ـ نسخة بالمكتبة الأهلية بباريس ترجع إلى القرن ١٧ م بمصر .

٣ ـ **تاريخ الطبرى** :

١ ـ نسخة فارسية فى مجموعة شستربيتى من القرن ١٥ م .

٤ ـ **كتاب معزاجنامه** :

تم نسخه لشاه رخ فى هراه سنة (٨٤٠ هـ ١٤٣٦ م)

١ ـ نسخة فى المكتبة الأهلية بباريس .

مقامات الحريرى : ألفه أبو محمد القاسم بن على الحريرى فى القرن ١٢ م وهو عبارة عن مجموعة من القصص يحكيها أحد أثرياء العرب وهو الحارث بن همام ويذكر فى كل حادثة أنه شهدها بنفسه وأن بطلها يسمى أبا زيد السروجى نسبة إلى بلدة سروج بأعلى نهر الفرات وهو يعتبر من الكتب الأدبية الظريفة وقد وصلنا منه نسخا كثيرة موزعة بين مكتبات ومتاحف العالم والكتاب يعطينا صورة واضحة عن الحياة الاجتماعية فى ذلك الوقت فى قالب سهل فكه .

الفهـــــــارس

فهرس المصطلحات الفنية
(مترجمة من الفارسية)

آرايش :زينة الثياب

آغاينبه :صورة من القطن توضع فى حفلات العرس لإثارة الضحك

آغرده :ثوب رقيق وضيق

ابره :ظهارة الثوب

ابيارى :ديباج رقيق جدا

اديم :فراء جميل الرائحة وأحسنه البلغارى

ارمك :معطف صوفى صفيق

اطلس :معروف وهو متعدد الأنواع

اكسون :ديباج اسود يلبسه العظماء ليفاخر بعضهم بعضا

الباغ :حلية تخاط على ظهر الياقه. ونوع من الملابس الشتوية

الجه : مخفف الاجه التركية وهى ثوب مخطط متعدد الألوان

انكله : عروة الزر

انكوره : نوع من الصوف منسوب الى أنقرة

ايازى : رباط للعين

بارانى :ثوب يحمى من المطر

بارجامه : جامه دان : صندوق لحفظ الثياب

بالشى : المتكأ

بربند : صديرى للأطفال

برتنك : ثوب للمهد

بُرْد : قماش مخطط يمنى

برك : كساء الدراويش وهو من صوف الجمل

بركان : البساط الأسود

بركستوان : درع الحصان

بكتر : حلقة حديدية تصنع منها الدروع

بندق : قماش رقيق مخطط يصنع منه المصريون القمصان

بوقلمون : ديباج رومى تيلون

باى افزار : نعل

باجامه : السراويل والتبان

برداخت : صيقل الثياب

برند : حرير أسود

برنيان : حرير منقوش

بك : ثوب صلب وخشن

بود : اللحمه

بيش بند : فوط

تار : السرى

تُتُق : ستار

تخفيفه : عمامة صغيرة

ترك : قلنسوه

تركانى : قفطان لنساء الترك

ترلك : ثوب قصير خاص بالجنود الايرانيين

تسمه : شراك النعل

تشريفى : الخلقه التى يلبسها العظماء

تكة : رباط السراويل والإزار

تنبان : ثوب خاص بالمصارعين

ارخالق : قماش رقيق

توبى : طاقية ـ القطن

توزى : ثوب ـ الكتان الصينى

جندك : خشبه لبسط الثياب

جوزه كره : زر على هيئة الجوزة

جولاه : الناسج

جادر : غطاء للرأس

جاروق : حذاء

جشن آوريز : برقع أسود شعر الخيل

جكمن : ثوب للمطر وسروال طويل

جكمه : حذاء

جلنك : ريشة طيور توصع على القلانس

جمته : حذاء للمنزل

جوخا : قباء بلا كمين خاص بالرهبان

حقه : صندوق

خارا : حرير وأحسنه العتابى المنسوب الى محله ببغداد

خرسك : سجاده

خفرى : سجادة صفيقه

دارائى : نسيج خفيف

دال : رسوم على الثياب

دبيق : معطف من الحرير الرقيق

دستمال : منديل

دق : قماش فاخر وأفضله المصرى

دكله : معطف قصير الكم

دلق ، دله : ثوب مرقع

دوتاره : قماش ينسج بخيطين

ديبا : ديباج

رنكرز : صبّاغ

زربفت : ثوب مزركش بالذهب

زردل : ثوب نصف أصفر

زوده : نسيج رقيق تصنع منه القمصان

زيلو : كليم من الحبال

سارى : السارى

سالو : نسيج احمر ممزوج بالسواد

سته عشرى : نوع من الصوف

سركر : صانع الاحذية

سرابرده : سرادق

سرانداز : ما يفرش على اللحاف

سقلاطون : قماش

سليمى : نوع من القفاطين

سنبوسه : ما على شكل المثلث من الثياب

سندل : حذاء

سندلى : كرسى توضع عليه الأحذية

شامى : قميص مخطط

شب اندرروز ثوب اسود وابيض

شب بوش : قلنسوة الليل

منكوكه : شرّابه

شبرواغ : ثوب الكاتب

شه كلاه : قلنسوة يلبسها الملوك فى المناسبات

شيب : ثوب دمشق

شيركى : ما يوضع على الكفل

طراز : قماش فاخر

طرة : ريشة العمامة وحافة الدمور

طوسى : شال وبطانية وغلاف القوس

طيان : قلنسوة الزهاء

عتابى : حرير متموج منسوب الى محلة ببغداد

عسلى : قماش اصفر

عنبرينه : عقد جميل الرائحة

عين البقر : قماش كثير الثقوب

غاشية : غطاء الرج

قاولون : « الشانطه »

قتلى : دولاب لحفظ الثياب

قدك : دمور رقيق

قرقوبى : ديباج منسوب الى قرقوب العراق

قفصه : شباك وثقوب القماش

قواره : مقياس

قيق : زر من الذهب والفضة

كرته : قرطه

كمخا : ثوب نفيس منقوش ومن لون واحد

كلابتو : منسوج بالذهب

كندلان : خيمة صغيرة

كيوه : حذاء خفيف

لجك : معجر = (غطاء للرأس)

ماشا : ثوب الدراويش

مثقالى : قماش رقيق خفيف نفيس

محرّمات : نسيج مخطط

مختّم : ما نقش فيه الختم

مخيّل : ما نقش فيه الحيوان

مرغوله : طرة وريشة العمامة

مرقع : الثوب البالى

معقلى : المنقوش لأن عقل بمعنى نوع من النقش

مفرّق : ما يفرق بالذهب والفضة

مقلبّى : ما قلبت ياقته

مقرمه : منديل وغطاء الرأس

مله : ثوب كاكى اللون

ميان تو : المحشو الوسط

معليك : قماش صفيق

نرمه : قماش لطيف

ياره : سوار العضد

يفناغ : قلنسوة مزركشة

يغلق : منديل

كريبان : ياقه

يلمه : قفطان وقباء

يكتالى : ثوب بلا بطانة

فهرس الاعلام

(أ)

(ب)

(ت)

(ج)

(ح)

(خ)

(د)

(ر)

(ز)

(س)

(ش)

(ص)

(ض)

(ط)

(ظ)

(ع)

(غ)

(ف)

(ق)

(ك)

(ل)

(م)

(م)

(ن)

(هـ)

(و)

(ی)

فهرس الأماكن والبقاع

(أ)

(أ)

(ز)

(س)

(ش)

(ك)

(ل)

(م)

فهرس المراجع العربية

(أ)

١ ـ ابن واضح .
البلدان ـ (طبعة النجف) .

٢ ـ ابن الدبيثى :
الروض الأنف ـ (القاهرة سنة ١٣٣٢ ـ ١٩١٤ م) .

٣ ـ ابن فضل الله العمرى :
مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار .

٤ ـ ابن خرداذبه :
البلدان .

٥ ـ ابن الفقيه :
البلدان .

٦ ـ ابن يوسف الكنجى :
كفاية الطالب فى مناقب على بن أبى طالب (مخطوطة رقم ٢١٢ الجامعة العربية) .

٧ ـ ابن الأثير :
الكامل فى التاريخ .

٨ ـ ابن الشحته :
روضة المناظر .

٩ ـ ابن أبى الحديد :
شرح نهج البلاغة .

١٠ ـ ابن الجوزى :
المنتظم .

١١ ـ ابن الصباغ :
الفصول المهمة .

١٢ ـ **ابن الفوطى :**

الحوادث الجامعة والتجارب النافعة فى المائة السابعة (سنة ١٣٥١هـ) .

١٣ ـ **ابن قتيبة :**

الإمامة والسياسة .

١٤ ـ **ابن جبير :**

الرحلة .

١٥ ـ **ابن القيم :**

زاد المعاد .

١٦ ـ **ابن شهراشوب :**

المناقب .

١٧ ـ **ابن بطوطة :**

الرحلة .

١٨ ـ **ابن سيده :**

المخصص .

١٩ ـ **أبو نعيم الأصفهانى :**

حلية الأوليا .

٢٠ ـ **أبو الفرج الأصفهانى :**

الأغانى ـ (طبعة دار الكتب) .

٢١ ـ **أبو الفداء :**

تقويم البلدان .

٢٢ ـ **أبو على القالى :**

الأمالى .

٢٣ ـ **أبو عبيدالله البكرى :**

سمط اللآلى .

٢٤ ـ **أبو حيان التوحيدى :**

البصائر .

٢٥ ـ **أبوالحسين محمد الملطى :**

التنبيه والرد على أهل البدع ـ (إستانبول سنة ١٩٣٦م) .

٢٦ ـ **أمالى الشيخ أبى جعفر الطوسى** .

٢٧ ـ **أمالى الشريف المرتضى** .

٢٨ ـ **أعثم الكوفى** :

كتاب الفتوح .

٢٩ ـ **الأصطخرى** :

المسالك والممالك .

(ب)

٣٠ ـ **البلاذرى** :

فتوح البلدان ـ (المطبعة المصرية) .

٣١ ـ **البراقى** :

اليتيمة الفردية .

(ج)

٣٢ ـ **جعفر باقر محبوبه** :

ماضى النجف وحاضرها ـ (النجف) سنة ١٣٧٨ هـ .

٣٣ ـ **جعفر الخليلى** :

موسوعة العتبات المقدسة (النجف) (دار المعارف فى بغداد) .

٣٤ ـ **الشيخ جعفر** :

كشف الغطاء .

(ح)

٣٥ ـ **حمد الله المستوفى** :

نزهة القلوب .

٣٦ ـ **حامد الله مصطفى** :

نزهة القلوب ـ (لندن وليدن سنة ١٩١٩ م) .

٣٧ ـ **حسن الباشا** :

التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى (النهضة سنة ١٩٥٩ م) .

الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية (النهضة سنة ١٩٦٥م) .

(خ)

٣٨ـ **الخطيب البغدادى :**

٣٩ـ **خالد محمد خالد :**

فى رحاب على ـ (القاهرة سنة ١٩٦٦م) .

(د)

٤٠ ـ **الديلمى :**

إرشاد القلوب .

(ر)

٤١ ـ **رضاقلى :**

ملحق روضة الصفا الفارسى .

(ز)

٤٢ ـ **زين العابدين الشيروانى :**

رياض السياحة .

٤٣ـ **زكى محمد حسن :**

فنون الإسلام ـ (دار الكتب سنة ١٩٣٦م) .

الفنون الإيرانية .

٤٤ـ **الزمخشرى :**

الفائق ـ (القاهرة) .

(س)

٤٥ـ **السهيلى :**

ذيل تاريخ بغداد ـ (مخطوط مصور من نسخة كمبردج رقم ٢٩٢٤ الورقة ١٥٧) .

٤٦ ـ سبط بن الجوزى :
تذكرة الخواص ـ (إيران) .

٤٧ ـ السمهودى :
وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى .

(ش)

٤٨ ـ الشهرستا :
الملل والنحل ـ الطبعة الثانية (مطبعة الأنجلو) .

٤٩ ـ الشبلنجي :
نور الأبصار .

(ص)

٥٠ ـ صفى الدين عبدالحق :
مراصد الاطلاع .

(ط)

٥١ ـ الطبرى :
تاريخ الأمم والملوك ـ (مطبعة الحسنية بالقاهرة) .

٥٢ ـ طلحة الشافعى :
الفصول المهمة ـ (طبعة سنة ١٣٠٣ هـ) .

٥٣ ـ الطبرسى :
مجمع البيان .

٥٤ ـ عبدالهادى الفضلى :
دليل النجف الأشرف ـ (مطبعة الآداب فى النجف الأشرف) .

(ع)

٥٥ ـ عبدالرحمن العتايقى :
الأماق فى شرح الإيلاق .

٥٦ ـ **عبدالرحمن زكى :**

السيف فى العالم الإسلامى ـ (دار الكتاب العربى سنة ١٩٥٧ م) .

٥٧ ـ **عبدالرحمن الجزيرى :**

الفقه على المذاهب الأربعة ـ (المطبعة التجارية الكبرى) .

٥٨ ـ **عباس العقاد :**

عبقرية الإمام على .

٥٩ ـ **العزاوى :**

تاريخ العراق بين أحتلالين (بغداد سنة ١٣٥٣ هـ) .

بستان السياحة .

٦٠ ـ **على بن أنجب :**

الجامع المختصر فى عنوان التواريخ وعيون السير ـ (طبع سنة ١٣٣٤ هـ) .

(غ)

٦١ ـ **غياث الدين بن طاووس :**

فرحة الغرى ـ (النجف سنة ١٣٦٨ هـ) .

٦٢ ـ **الغرناطى :**

تحفة الألباب ونخبة العجائب .

(ف)

٦٣ ـ **فخر الدين الطريحى :**

مجمع البحرين .

٦٤ ـ **الفخرى :**

الآداب السلطانية .

٦٥ ـ **الفارسى :**

تاريخ طبرستان .

٦٦ ـ **الفتال :**

روضة الواعظين .

(ق)

٦٧ ـ **القندوزى** :

ينابيع المودة ـ (طبعة سنة ١٣٠٢هـ) .

(م)

٦٨ ـ **المجلسى** :

بحار الأنوار .

٦٩ ـ **الماوردى** :

الآداب السلطانية .

أعلام النبوة .

٧٠ ـ **المسعودى** :

مروج الذهب ـ (المطبعة البهية بمصر) .

التنبيه والإشراف .

٧١ ـ **المسعودى** :

المعارف المحمدية فى الوظائف الأحمدية .

٧٢ ـ **محمد بن سليمان بن زوير السليمانى** :

سرور الموالى :

نزهة الناظر .

كشف النقاب والحجاب .

جامع الأحكام والسنن .

٧٣ ـ **محمد حسن خان صنيع الدولة** :

المنتظم الظاهرى .

٧٤ ـ **محمد حسين هيكل** :

حياة سيدنا ـ (دار الكتبة سنة ١٣٥٤ هـ) .

٧٥ ـ **مسكويه** :

تجارب الأمم .

٧٦ ـ **مراد غالب** :

تراكيب الأنوال ـ « طبعة سنة ١٩٣٦ م » .

٧٧ـ **الميدانى :**

مجمع الأمثال .

٧٨ـ **المرتضى :**

الشافى .

٧٩ـ **الغرر والدرر .**

٨٠ـ **المبرد :**

الكامل .

٨١ـ **محسن الأمين العاملى :**

أعيان الشيعة ـ (طبعة دمشق سنة ١٣٥٤هـ) .

المجالس السنية .

الدر الثمين ـ (طبعة دمشق) .

معادن الجواهر ونزهة الخواطر ـ (طبعة دمشق) .

(ن)

٨٢ـ **النسائى :**

الخصائص .

٨٣ـ **النورى :**

مستدرك الوسائل .

٨٤ـ **النويرى :**

الإلمام بما جرت به الأحكام المقضية فى واقعة الإسكندرية (مخطوط) .

٨٥ـ **النيسابورى :**

المستدرك للحاكم .

(هـ)

٨٦ـ **هاشم البحرانى :**

غاية المرام .

(ى)

٨٧ـ **ياقوت الحموى :**

معجم البلدان .

٨٨ - **اليعقوبى**
البلدان .

٨٩ - **الابشهى :**
المستظرف فى كل فن مستظرف (مطبعة المعاهد سنة ١٣٥٤ هـ) .

٩٠ - **ابن الأثير :**
تاريخ الكامل - (المطبعة الأزهرية سنة ١٣٠١ هـ) .

٩١ - **ابن بطوطة :**
الرحلة - (طبعة باريس) .

٩٢ - **ابن البيطار :**
كتاب الجامع لمفردات الأدوية والأغذية .

٩٣ - **ابن الحاج :**
المدخل - (مطبعة العامرية الشرقية ١٣٢٠ هـ) .

٩٤ - **ابن حوقل :**
المسالك والممالك - (طبعة ديغوية) .

٩٥ - **ابن عبد ربه :**
العقد الفريد - (المطبعة الأزهرية) .

٩٦ - **ابن العوام :**
الفلاحة - (صورة المخطوط بدار الكتب المصرية بالقاهرة رقم ٤٩٤) .

٩٧ - **ابن مماتى :**
كتاب قوانين الدواوين - (جمعه وحققه عزيز سوريال عطية مطبع مصر سنة ١٩٤٣ م) .

٩٨ - **ابن النديم :**
الفهرست - (المطبعة الرحمانية سنة ١٣٤٨ هـ) .

٩٩ - **ابن اياس :**
بدائع الزهور (طبعة بولاق سنة ١٣١١ هـ) .

١٠٠ - **أبو الفرج الأصفهانى :**
الأغانى ج ٢ .

١٠١ - **إبراهيم نصحى :**
البطالمة ج٢ - (لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٦ م) .

١٠٢ ـ **أحمد تيمور** :

التصوير عند العرب ـ (زاد عليه الدراسات الفنية والتعليقات الدكتور زكى محمد حسن : لجنة التأليف ١٩٤٢ م) .

١٠٣ ـ **أحمد يوسف ومحمد عزت مصطفى** :

خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة (سنة ١٩٤٨ م) .

١٠٤ ـ **ابن تغرى بردى** :

النجوم الزاهرة فى أخبار مصر والقاهرة (دار الكتب المصرية ١٩٢٩ م) .

١٠٥ ـ **ابن خلدون** :

المقدمة ـ (طبعة كاترمير . باريس) .

١٠٦ ـ **المقريزى** :

المواعظ والأعتبار بذكر الخطط والآثار (مطبعة النيل ١٣٢٤ هـ) .

١٠٧ ـ **المقريزى** :

السلوك لمعرفة دول الملوك (نشرة وكتب حواشيه الدكتور محمد مصطفى زيادة ـ (طبع لجنة التأليف سنة ١٩٣٩ م) .

١٠٨ ـ **السيد عبد الرحيم حجازى** :

خامات النسيج (طبع القاهرة ١٩٤٨ م) .

١٠٩ـ **السيد عبد الرحيم حجازى** :

السليلوز ـ (مطبعة مصر سنة ١٩٤٠م) .

١١٠ ـ **المقدسى** :

أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم (طبعة ليدن سنة ١٩٠٩ م) .

١١١ ـ **البلاذى** :

فتوح البلدان ـ (مطبعة الكتب العربية سنة ١٩٠٠ م) .

١١٢ ـ **البيهق** :

المحاسن والمساوئ ـ (مطبعة فريد ريك سنة ١٣٢٠ هـ) .

١١٣ ـ **الفخرى** :

الآداب السلطانية ـ (مطبعة المعارف سنة ١٩٢٣ م) .

١١٤ ـ **المسعودى** :

مروج الذهب ـ (المطبعة البهية سنة١٣٤٦ هـ) .

١١٥ ـ الطبرى :
تاريخ الأمم والملوك ـ (مطبعة الاستقامة ١٣٥٨هـ ـ ١٩٣٩م) .

١١٦ ـ الشيبانى :
تيسير الوصول لجامع الأصول جزء ٣ .

١١٧ ـ الافصاح فى اللغة :

١١٨ ـ اليعقوبى :
كتاب البلدان ـ (طبعة ديفريه) .

١١٩ ـ القلقشندى :
صبح الأعشى ـ (طبعة دار الكتب سنة ١٩١٤م) .

١٢٠ ـ تاج الدين ابن نصر عبدالوهاب السبكى :
معيد النعم ومبيد النقم (ليدن ١٩٠٨م) .

١٢١ ـ جامير :
التبصر بالتجارة ـ (طبعة حسن عبد الوهاب) .

١٢٢ ـ جعفر على الدمشقى :
كتاب الإشارة إلى محاسن التجارة ـ (المؤيد ١٣١٨هـ) .

١٢٣ ـ جورج زيدان :
تاريخ التمدن الإسلامى ج ٤ (مطبعة الهلال ١٩٠٤م) .

١٢٤ ـ رشيد نور وعبدالرؤوف نصار :
كتاب الصباغة (القاهرة ١٩٤٨م) .

١٢٥ ـ زكى محمد حسن :
الفن الإسلامى فى مصر (دار الكتب المصرية ١٩٣٥م) .

١٢٦ ـ زكى محمد حسن :
كنوز الفاطميين (دار الكتب المصرية ١٩٣٧م .

١٢٧ ـ زكى محمد حسن :
فنون الإسلام (لجنة التأليف ١٩٤٨م) .

١٢٨ ـ زكى محمد حسن :
الفنون الايرانية ـ (دار الكتب المصرية ١٩٤٦م) .

١٢٩ ـ زكى محمد حسن :

تراث الإسلام ج٢ ـ (عربه وشرحه وكتب حواشيه لجنة التأليف سنة ١٩٣٦ م) .

١٣٠ ـ زكى محمد حسن :

زخارف المنسوجات القبطية ـ (مجلة كلية الأداب ـ مايو ١٩٥٠ م) .

١٣١ ـ سعاد ماهر :

مخلفات الرسول لمسجد الإمام الحسين (مطبعة الشعب) .

١٣٢ ـ سعاد ماهر :

الخزف الزكى (مطبعة مدكور) .

١٣٣ ـ سعاد ماهر :

نسيج المتحف القبطى (المطبعة الأميرية) .

١٣٤ ـ سعاد ماهر :

الفن القبطى (الدار القومية) .

١٣٥ ـ سعاد ماهر :

محافظات جمهورية مصر العربية (المجلس الأعلى للشئون الإسلامية) .

١٣٦ ـ سعاد ماهر :

الحصير فى الفن الإسلامى (مطبعة كوستى) .

١٣٧ ـ سعاد ماهر :

مشهد الإمام على بالنجف (دار للعارف)

١٣٨ ـ سليم حسن :

مصر القديمة ج٢ (مطبعة كوثر سنة ١٩٤٠م) .

١٣٩ ـ صحيح البخارى :

شرح القسطلانى ج١٠ (طبعة القاهرة) .

١٤٠ ـ عبد العزيز مرزوق :

الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية (دار الكتب ١٩٤٢م) ج١ ، ٢ .

١٤١ ـ عبد المنعم مراد ، وسيلى :

تراكيب الأنوال (المطبعة الأميرية سنة ١٩٤٦م) .

١٤٢ ـ فريد شافعى :

زخارف وطراز سامرا (مجلة كلية الآداب ـ ديسمبر ١٩٥١ م) .

١٤٣ ـ كرد على :
سيرة ابن طولون (مطبعة الترقى بدمشق سنة ١٣٥٨ هـ) .

١٤٤ ـ محمد عبد الهادى أبو ريدة :
الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى للإستاذ آدم متز (ترجمة أبو ريدة ـ لجنة التأليف سنة ١٣٦٠ هـ) .

١٤٥ ـ ياقوت الحموى :
معجم البلدان (طبعة ستيفلد) .

١٤٦ ـ يحيى الخشاب :
رحلة ناصر خسرو إلى مصر (مخطوط بمكتبة جامعة القاهرة) .

١٤٧ ـ عبد العزيز مرزوق :
طراز الإسكندرية (مؤتمر الآثار فى البلاد العربية دمشق سنة ١٩٤٧ م مطبعة جامعة فؤاد الأول سنة ١٩٤٨ م) .

١٤٨ ـ السيد أدى شير :
كتاب الألفاظ الفارسية المعربة (طبعة بيروت سنة ١٩٠٨ م) .

١٤٩ ـ أبومنصور الجواليقى :
المعرب من الكلام الأعجمى على حروب للمعجم (تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٣٦١ هـ) .

١٥٠ ـ النويرى :
الإلمام بما جرت به الأحكام المقضية فى واقعة الأسكندرية (مخطوط بدار الكتب المصرية رقم ٣٩٤٢) .

فهرس المراجع الأجنبية

(A)

1. Abu-l-Fadl 'Allami: Ain-i-Akbari. Translated by H. Blochman. (Calcutta 1878).
2. Ackermann, Phyllis: The Gold Brocades of Isfahan (Apollo, Vol. XIII 1931).
3. Ackermann, Phyllis: Persian Textiles of the Islamic Period (Surveyof Persian Art, Oxford 1936).
4. Ackermann, Phyllis: Some Problems of Selijug and Safavid Textiles (III^e Congrès International d'Art et d'Archeologie Iraniens. Memoires. Leningrad Septembre.
5. Ackermann, Phyllis: Embroidery in Persia. (Embroidery, Vol. III 1941).
6 Aga-Oglu Mehmet: Safavid Rugs & Textiles (New York 1941).
7. Ago-Oglu Mehmet: A Study, of the Holy Shrines at Nadjef & Kerbela' (Ars Islamica, Vol. II 1935).
8. Aga-Oglu Mehmet: Fragments of Nadjef's Mihrab (Ars Islamica Vol. II, 1935).
9. Arnold, Thomas. W.: Persion Stuffs with Figure-Subjects. (The Burlington Magazine, Vol. XXXVII 1950).
10. Ashton, Leight. Brief Guide to the Persian Embroideries (Victoria & Albert Museum, London 1950).
11. Arnold, Thomas: Painting in Islam.

(B)

12. Beawess's Narrative of a Journey from Aleppo to Basra in 1745 (Hakayt Society No. LXIII, London 1928).
13. Bell, Gerturde L.: Omurath to Amurath. (London 1911).
14. Brief Guide to Persian Woven Fabrics (Victoria & Albert Museum. London 1950).
15. Brown: History of Persia.
16. Burton: The Book of the Sword. (London 1884).
17. Barthold. W.: Turkestan down to Mongol Invasion. (London).
18. Brown, Percy: Indian Painting under Mughols (Oxford 1924).

(C)

19. Coomaraswamy, Anadak: The Arts & Crafts of India Ceylon (Edinburgh, 1913).
20. Cox, Raymond: Les soiries d'art depuis les origines jusqu'a nos jours (Paris 1914)
21. Crowfot: Coptic Textiles.

22. Crewell, H.: Early Muslim Architecture (London 1936).
23. Christensen, A.: L'Iran sous Sassanides (Paris 1936).
24. Coke, Richard: Baghdad the City of Pease (London 1935).

(D)

25. Daridan, J. & S. Stelling-Michand: La Peinture Séfévide D'Ispahan. (Paris 1930).
26. Die Ornamentik der Egyptishen wirkerei.
27. Dimand, Maurice S.: Dated Specimens of Mohammedan Art (in Metropolitan Museum of Art, Vol. I, 1929).
28. Dimand, Maurices: A Handbook of Mohammedan Art (New York 1930).
29. Dimand, Maurices: A Guide to an Exhibition of Oriental Rugs & Textiles (New York 1935).
30. Donalds,, Dwight M: The Shi'ite Religion (London 1933).
31. Dreger, M., Die Stoffe 'Die Custellwung von Meisterwerk.
32. Donaldson, D.M.: Significant Mihrabs in the Haram at Mashhad (Ars Islamica, Vol. II, 1935).

(F)

33. Flemming, Ernst: An Encyclopedia of Textiles (New York 1927).

(G)

34. Gabriel, Albert: Monuments Turcs d'Anatolie (Paris 1934).
35. Gluck, Heinrich & Diez: Die Kunst des Islam (Berlin 1925).
36. Godard, Andre: Historique du Masdjide Djum'a d'Isfahan (Athar-e Iran, Vol. I, 1936) Vol. II, (1937).
37. Godard Yedda, A.: L'Imamzade Zaid d'Isfahan. Un edifice decore de peintures religieuses musulmanes. (Athar-e-Iran, Vol. II, 1937).
38. Grace, M. Crowfoot & Joyce Griffiths: Coptic Textiles in Two Faced Weave with Pattern in Reverse (J.EA. Vol. 25, 1939).

(H)

39. Halil Edhem & Gaston Migeon: Les Collection du Vieux Seri ā Stambul (Syria, Vol. 1930).
40. Hamd-Allah Mustawfi Gazwini: Tarikh-i Guzida (E.J.W. Gibb Memorial Series, Vol. XIV) (Leyden 1910).
41. Hamd-Allah Mustawfi Gazwini: Nuahal-al-qulub (Gibb Memorial Series, Vol. XXIII) (Leyden 1915).
42. Heyd: Histoire du Commerce du Levant au Moyen Age. (Paris 1928).
43. Hennezzl, H.P.. Musee historique des Tissus. Catalogue des principales pieces exposees (Lyons 1929).

44. Howarth, Henriy: History of Mongols (London 1888).

45. Hurate, Clement: Histoire de Bagdad dans les temps moderns (Paris 1901).

46. Hurat, Clement: 'Ali-ibn-Abi Talib'. Enzyklopaedie des Islam (Leyden, Leipzig 1910)

(I)

47. Iskander Munshi: Ta'rikh-i Alam-ara-i Abbasi (Tihran 1896-97).

(J)

48. Johns Norman Tollister: The Shi'a of India (London 1953).

49. Johns Strong: Foundation of Fabrik Structure (London 1946).

(K)

50. Kendrick, Albert, F.: The Persian Exhibition Textiles, A General Survey. (Burlington Magazine. Vol. VIII 1931).

51. Kendrick & Tattersall: Fine Carpetsin Victoria & Albert Museum (London 1924).

52. Kuhnel, Ernst: Die Lactcktruh Shah 'Abbas I in des Islamischen abteilung Staatlichen (Vol. LVIII, 1937).

53. Kuhnel, Ernst: Dated Persion Lustred Pottery (Eastern Art, Vol. III).

54. Kramers & Gibie: Encyclopedia of Islam.

(L)

55. Langenegger, Felix: "Die grabes moscheen der Schi'iten in Iraq" (Globus, Vol. XCVII) (1910).

56. Lockhart L. Nadir Shah. (London 1938).

57. Le Strange, G.: The Hands of Eastern Khafate. (London 1930).

58. Lamml, J.: Cotton in Medieval Textiles of the Near East (Paris 1937)

(M)

59. Mahdi Ali Khan: Ta'rikh-i Nadiri. (Tabriz, 1856).

60. Mankowski, Tadeusz: Some Documents from Polish Sources Relating to Carpet Making in the time of Shah Abbas I (Survey of Parsian Art, Vol. III) (Oxord 1938).

(N)

61. Noldeke, Arnold: Das Heiligtun al-Husain zu Kerbela. (Turkische Bibliothek, Vol. XI) (Berlin 1909).

62. Noldeke, Arnold: Die Ghassanischen Fuersten. (Berlin 1887).

63. Nisbet, N.: Grammer of Textile Design (London 1966).

64. Pesel Louisa, F.: Stitches from Eastern Embroideries from Countries Bordering on the Mediterrenean, from Greece the Near East & Persia. (London 1931).

65. Pope Arthur, U.: Datiorte Seiden Teppichin Mansdeum Zu Kum in Persien. (Kunstchnonikund Kunstmarkt Vol. XXXV 1925).

66. Pope. Arthur U.: An Introduction to Persian Art since the Seventh Century (London 1930).

67. Pope Arthur U.: A Survey of Persian Art. (Oxford 1938-9)

68. Pope Arthur U.: The Art of Carpet Making (Oxford 1938-9)

69. Percy Sykes, Sir: A History of Persia (London 1953)

(R)

70. Reath, N.A. & Sachs E.B.: Persian Textiles & their Technique from the Sixth to Eighteenth Centuries (New Haven 1937).

71. Rothstein, G.: Die Dynastit der Lahmiden in Al Hira (Berlin 1899).

72. Ritter, Ruska & Sarre: Winderlich Orientishe Stienbucheçand Persische Fagcucetechnik (Istanbul 1935).

73. Riefstahl, Rudlf M.: Persian & Indian Textiles from the Late Sixteenth to Early Nineteenth Century. (New York 1923).

(S)

74. Slomonn, V.: The Coronation Carpet of the King of Denmark. (Bulletin of the American Institute for Persian Art Archelogy, No. 7 (1934).

75. Stephen H. Longrigg: Four Centuries of Modern Iraq (London 1925).

76. Sakisiam, A.B.: La Miniature Persane du XII au XVII Siecle, Paris (1929).

77. Schmidt, H.: Persische Stoffe mit Signaturen von Ghiyas (In Yabrbuch in Wien, Vol. VII, 1935).

78. Sani al-Dawla: Matla' al-Shams. (Tihran 1884).

79. Sarre, Friedrich & Hermann: Old Oriental Carpets. (Vienna, London 1926-1929).

(T)

80.. Tattersall, Creasscy Edward, C.: Carpets & Textiles at the Persian Exhibition (Apollo, Vol. XVIII, 1931).

81. Tavernier, John Babptista: The Six Voyages of John Baptista Tavernier, Boron of au bonne (London 1677-1678).

(W)

82. Wace, & Alan John, B. :Some Safavid Silks at Burlington House (The Burington Magazine, Vol. LVIII, 1931).

83. Weibel, Adelec: Persian Fabrics (Bulletin of Detroit Institute of Arts, Vol. XVI, 1936).

84. Wiet, Gaston: L'Exposition Persane de 1931 (Cairo 1933).

85. Wiet, Gaston: Tissus Musulman en soie representant un fanconnier à cheval (Compte-Rendus de l'Academie des Inscription et Belles-lettres 1936).

86. Wiet, Gaston: Soceries Persanes (Mem. Institut d'Egypte, LII, 1948).

87. Nabia Abbott: The Rise of the North Arabic Script (The Oriental Institute of the University of Chicago 1938).

88. Nabia Abbott: Arabic Paleography (Ars Islamica VIII).

98. Aly Bahgat: Les manufectures d'etoffes en Egypte. (Memoires de l'Institut d'Egypte (1903).

90. E. Blochet: Note sur une Tapisserie Arabe de XIII siecle. (Journal of the Royal Arabic Society 1930).

91. Braulik: Alte Aegyptische Gewebe (Stuttagart 1900)

92. Nancy Britton: Some Early Islamic textiles (Boston 1938).

93. Gaston Wiet: Steles Funeraire (Boulag 1936).

94. Howard Carter and Percy Newberry: Catalogue general. The tomb of Thoutmesis IV (Westminster 1904).

95. Reymond cox: Les Soiries d'Art. (Paris 1914).

96. Gaston Migeon: Les Art de tissus. (Paris 1929).

97. Reymoud Cox: Le Muse historic des tissus (Lyon 1902).

98. K.A.C Creswell: Early Muslim Architecture I, II (Ocford).

99. William Creekes: A Practical Handbook — Dyeing and Calcio Printing (London, 1818).

100. Grace M. Crowfoot and Joyce Criffiths: Coptic textiles in two faced weaving with pattern in reverse (Journal of Egyptian Archeoology Vol. 25, 1939).

101. G.M. Crewfoot and N. De G. Davies: The tunic of Tut Ankh Amun. The Journal of Egyptian Archaecology Vol. 27. (1941).

102. D. M. Dalton: East Chrictian Art (Oxford 1925).

103. Florepce Day: Dated tiraz (Ars Isl. IV.).

104. Ernest Diez: Simuttaneity in Islamic Art (Ars Isl. IV).

105. Maurice Dimand: Some Aspects of the Omaiyed and early Abbasid ornament (Ars Islm. IV).

106. M. Dimand: Die Ornamentik der Egyptischen Wellonwirkerei (Lepizig, 1924).

106. R. Dozy: Dictionnaire detaille des noms et des vetements chez les Arabes (Amsterdam 1845).

108. Otto Van Falke: Kunstgeschichete der Siden Weberei (Berlin 1921).

109 R. Pfister: Materiaux pour servir du classement de textiles Egyptiens posterierus a la Conquete Arabe (Revues des Arts. Asiati Vol. V, X, (1928—1936).

110. J.F. Flanagon: The Origin of the draw — loom used in making Byzantine Silk (Burlington Magazine Vol. 25 October 1919).

111. Ernst Flemming: Textile Kunste. (Berlin W. 50).

112. Glazor: Historic textile fabrics. (London 1923).

113. F. Griffith and M.G.M. Crowfeet: An Early use of cotton in the Nile Valley (Journal of Egyptian Archeology XX, 1934).

114. Grohmann: Encyclopiedia of Islam art, T.
115. Grohmann: From the world of Arabic Papyri (Cairo 1952).
116. W. De Gruneisen: Les caracteristiques de l'art Copte (Elerepce 1922).
117. R. Guest: Notice of some Arabic inscription on textiles (J.R. Asiatic society 1918, 1923, 1930).
118. Huart: Histoire des Arabes Vol. II, (Paris 1912).
119. Heyd: Histoire de Commerce de Levant II, (Au moyen Age) (Leipsiz 1923).
120. Philip Hitti: History of the Arabs (London 1926).
121. Hooper: Handloom weaving (London 1926).
122. Nulcheuson's twentieth Epcyclopeedia (London).
123. Ernest Jackh: Background of the Middle East (New York 1952).
124. G.N. Johl: Alte Aegyntishe Webstule (Leipzig 1924).
125. Kendrick: Catalogue of tesxtiles from burying grounds in Egypt Vol. I, Greece Roman period (London 1920).
126. .... Vol. II, Period of transition of christian Emblems (London 1921).
127. .... Vol. III, Coptic period (London 1922).
128. .... Muhammadan textiles of the medieval period (London 1924).
129. .... Early Medieval weven fabrics (London 1925).
130 .... The Earliest dated Islamic textiles (Burliggton magazine IX, 1932).
131. Kuhnel and Lousia: Catalogue of Dated tiraz. Washington Museum, 1952).
132. Kuhnel: Zur Tiraz Epigraphik und Fatimiden Feslschrift I, II, III, IV, V, VI.
133. .... La Tradition Copte dans les tissus Musulmans (Societe d'archeologie Conte IV, 1938).
134. Lamm: Cotton in Medieaval textiles df the Near (Paris 1936).
135. La tapisserie Française: La Documentation Française illustrée No. (12 Decemure 1947).
136. George Leculer: The Tree of life in the Ind — Euronean and Islamic culture (Ars Islamic IV).
137. E. Muntz: La tapisserei (Paris).
138. Rondolf Neugobauer: Orientalisch Teppichkunde (Leipzig 1923).
139. H. Nisbet: Grammer of textile designe (London, Green wod 1906).
140. R. Pfister: Textiles de Palmyra (Revue de Arts Asiatiques VIII, Paris 1934).
141. ....: Le Ro. e de l'Iran dans les textiles d'Autinee (Ars Is., XIII, — XV).
142. Caton Phempoon: The Noelitic Industries of the Faguun desert p. 315 (Jour. Royal Anth. Indest LVI, 1926).
143. A. Pone: Survey of Persian Art. Vol. 1, I, II, III.
144. Wallis Fudge: The chronography of the bar Hebraeus (Oxford 1932).

145. R. Gewell: Arabic Inscrintions on textiles, Journal of the Royal Asiatique Society 1901.
146. Serjeant: Material for history of Islamic textiles up to the Mongel Conquest (Ars Islamicca XIII—XV).
147. John N. Strong: Foundation of Fabric structure (London 1946).
148. W.J. Thomson: A History of tapestry (London 1930).
149. William Waston: Advanced textile design. (London 1913).
150. Graebner: Die Weberei Siebente Auflage (Leizig 1936).
151. Masnero et Wiet: Materieux pour servir a la geographic de l'Egypte.
152. Gaston Wiet: Histoire de la Nation Egyptienne Vol. IV.
153. .... Tissus et tapisseries du Musée A rabe (Syria XVI, 19365).
154. Gaston Wiet: Revue d'Art Ancien et Modern (1935).
155. ...... Description de l'Egypte, Vol. II.
156. .... Exposition persane de (1931) Musee Arabe du Caire 1933.
157. ....: Un tissue Musulman du Nord de la perse (Revue des Arts Asiatique tome 10, 1937).
158. Lilliam M. Wilson: Ancient textiles from Egypt (Collection in the University of Michigan 1933).
159. O. Wulff — W.F. Volbach: Spatantike und Koptische Stoffe Berlin 1926).

وصف اللوحات

وصف اللوحات

لوحة رقم (١)

المادة : الفخار

رقم التسجيل : ٧٢٤

المقاس : غير منتظمة الشكل

الوصف : شباك قله عليها كتابات غير مقرؤة والكتابات تنتهى بزخارف نباتية
مصر .العصور الوسطى .

لوحة رقم (٢)

المادة : الفخار

رقم السجل : ١٥٥

المقاس : غير منتظم الشكل

الوصف : ختم مزخرف بزخارف هندسية فى وسطها منطقة مسدسة تشمل كلمة « كل هنيئا »
تحيط بها اشكال أوراق نباتية محورة .
مصر فى العصور الوسطى .

لوحة رقم (٣)

المادة : فخار

رقم السجل رأ) ٥٦٣

رقم السجل (ب) ٥٥٨

المقاس : غير منتظمة الشكل

الوصف : ختمان من الفخار احدهم عليه رسم حيوان والآخر عليه رسم نجمة سداسية .
مصر : العصر الفاطمى .

لوحة رقم (٤)

المادة : خزف

رقم التسجيل : ١٨٤٦

المقايس : القطر : ١٠ سم الارتفاع ٢,٣ سم

الوصف : طبق من خزف الفيوم المرقس ذات الوان من الأزرق والأخضر

لوحة رقم (٥)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٣٠٤

المقاس : غير منتظمة الشكل

الوصف : قاع اناء من الخزف ذو البريق المعدنى الفاطمى عليه رسم ارنب - الزخرفية بالبريق والأرضية باللون الابيض .

مصر : القرن ٥ هـ - ١١م

لوحة رقم (٦)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٩٢٩

المقاس : القطر ٢٨/٥سم - الأرتفاع ٦,٥ سم

الوصف : طبق من الخزف ذو البريق المعدنى الفاطمى عليه رسم شخص الارضية هنا بمادة البريق أما الزخارف باللون الأبيض .

٦ هـ - ١٢م

لوحة رقم (٧)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٩٢٧

المقاس : الارتفاع ٧,٥ سم القطر ٢٩ سم

الوصف : طبق من الخزف ذو البريق المعدنى الفاطمى عليه رسم طائر على أرضية من الزخارف النباتية الزخارف بالبريق والأرضية باللون الأبيض .

مصر : ٥ هـ - ١١م

لوحة رقم (٨)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٧١٥

المقاس : ٢٥ سم القطر ، ٦سم الارتفاع

الوصف : صحن من الخزف ذو البريق المعدنى الفاطمى عليه رسم ثور على أرضية من الزخارف النباتية .

مصر : القرن ٥ هـ - ١١م

لوحة رقم (٩)،(١٠)

مسلسل : ٣٥

المادة : خزف

رقم السجل : ٢٩٧

المقاس : غير منتظمة الشكل

وصف موجز : قطعة صغيرة من الخزف ذو الزخارف المحزوزة تحت الدهـان . والقطعـة ذات الوان متداخلة بين الأخضر والأصفر .
مصر : القرن ٧ هـ - ١٣م

لوحة رقم (١١)

المادة : فخار مطلى

رقم السجل : ١٣٠

المقاس : غير منتظمة الشكل

الوصف : شقفة من الفخار المملوكى المطلى فى قاعهـا رسم رنك وعـلى الحافـة زخارف تجريدية عبارة عن خطوط .
مصر : القرن ٨ هـ - ١٤م

لوحة رقم (١٢)

المادة : فخار مطلى

رقم السجل : ١٥٠

المقاس : غير منتظمة الشكل

الوصف : شقفة من الفخار المملوكى المطلى عليها رنك (الكأس)
مصر : القرن ٨ هـ - ١٤م.

لوحة رقم (١٣)

المادة : فخار مملوكى

رقم السجل : ١٤١٨

المقاس : غير منتظمة الشكل

الوصف : قطعة صغيرة من الفخار المملوكى المطلى عليها رنك السيف .
مصر : القرن ٨ - ٩ هـ . ١٤ - ١٥م.

لوحة رقم (١٤)

المادة : فخار

رقم السجل : ١٦٢

المقاس : غير منتظلة الشكل

الوصف : قطعة من الفخار المملوكى المطلى عليها رنك الجكنذار .
مصر : القرن ٨ - ٩ هـ . ١٤ - ١٥م

لوحة (١٥)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٧٧٩

المقاس : الارتفاع ١٢,٥ سم القطر ٢٧سم

الوصف : سلطانية من الخزف الجيرى المقشوط قوام الزخـرفة فيهـا رسم حيوان محـور تحويرا شديدا عن الطبيعة ورسوم فوق ارضية نباتية .
ايران : القرن ٤ هـ - ١٠م

لوحة رقم (١٦)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٧١٨

المقاس : الارتفاع ٩ سم القطر ٣١,٥ سم

الوصف : طبق من الخزف الجيرى المقشوط قوام زخرفته رسم طائر محور تحويرا شديدا عن الطبيعة ومرسوم على أرضية نباتية وعلى حافة الأناء رسوم جدائل متداخلة .

ايران : القرن : ٤ هـ - ١٠م

لوحة رقم (١٧)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٧٥٣

المقاس : القطر : ٣٢,٥ سم

الارتفاع : ٨ سم

الوصف : طبق من الخزف المرسوم تحت الطلاء المتعدد الالوان المسمى (لقبى) عليه رسم حيوان خرافى .

ايران ق : ٥ هـ - ١١م

لوحة رقم (١٨)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٩٢٢

المقاس : الارتفاع ٢٩ سم .

الوصف : تمثال لفيل من الخزف المرسوم بلون واحد عليه زخارف نباتية بالحز وزخارف دوائر بالبارز وعلى ظهره هودج وايضا مواضع الشموع .

ايران : القرن ٧ هـ - ١٣م

لوحة رقم (١٩)

المادة : خزف

رقم السجل :. ١٧٧٦

المقاس : الارتفاع ٢٨سم

الوصف : ابريق من الخزف المرسوم بلون واحد زخارفة مرسومة بالبارز عباره عن اشخاص على ارضية نباتية .

: ايران : القرن ٧ هـ - ١٣م.

لوحة رقم (٢٠)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٧٢٤

المقاس : القطر ١٩ سم

الوصف : سلطانية من الخزف المرسوم تحت الطلاء ذات اللون الزبدى وزخارف منقوشة

باللون الأزرق وعليها رسم ثلاث وريقات . ويبدو فيها التقليد بالخزف الصينى المنسوب إلى اسرة (تنج)
وترجع هذه التحفة إلى ايران القرن ٢ هـ - ٨م

لوحة رقم (٢١)

المادة : خزف
رقم السجل : ١٧٢٧
المقاس : الارتفاع ٧,٥ سم - القطر ١٦,٥ سم
الوصف : سلطانية من الخزف الميناثى قوام الزخرفة شخصين جالسين وبينهما رسم شجرة وعلى حافة الاناء الداخلية شريط من الكتابة الكوفية ومن الخارج شريط من خط النستعليق . (الخط الايرانى) والرسوم هنا تشبه رسوم التصوير المعاصرة .
ايران - القرن ٧ هـ - ١٣ م

لوحة رقم (٢٢)

المادة : خزف مرسوم تحت الطلاء
رقم السجل : ١٣١٠
المقاس : القطر - ١١سم
الوصف : قاعدة اناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء المنسوب إلى مدينة سلطاناباد الايرانية قوام زخرفته رسم حيوان على ارضية نباتية .
سلطاناباد : القرن ٨ هـ - ١٤م

لوحة رقم (٢٣)

المادة : خزف
رقم السجل : ١٧٧٠
المقاس : القطر ٣٣,٥ سم الارتفاع ٦ سم
الوصف : طبق من الخزف المرسوم تحت الطلاء قوام زخرفته رسوم نباتية واشجار ورسوم الحافه عبارة عن خرطوشات بها زخارف نباتية وهذا النوع من الخزف يسمى باسم « كوبجى » .
ايران القرن ١١ هـ - ١٧ هـ

لوحة رقم (٢٤)

المادة : خزف
رقم السجل : ٢٠١٠
المقاس :
الوصف : صحن من الخزف المرسوم تحت الطلاء متعدد الالوان وبه رسوم نباتية عبارة عن أشجار ورسم شخص جالس على ملابسه تشبه تماما الملابس فى الرسوم التصويرية فى المدرسة الصفوية الثانية .
كوبجى القرن ١١ هـ - ١٧ م

لوحة رقم (٢٥)

المادة : خزف

رقم السجل : ٧١٠

المقاس : غير منتظمة الشكل

الوصف : قاع اناء من الخزف المسمى السيلادون الصينى قـوام زخرفتـه رسم وريده فى تحيطها دائرة ثم نجد وردة أكبر منها .

الصين : القرن ٨ هـ - ١٤م

لوحة رقم (٢٦)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٧٩٨

المقاس : الطول ٢٣ سم

العرض ٢١,٥ سم

الوصف : بلاطه من الخزف التركى ذات زخارف نباتية باللون الأزرق والاخضر والأحمر الطماطمى الرسوم فوق الطلاء .

آسيا الصغرى القرن ١٠ هـ - ١٦ م

لوحة رقم (٢٧)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٧٩٦

المقاس : الطول ٢٧ سم

العرض ٦٨,٥ سم

الوصف : بلاطه من الخزف التركى ذات زخارف نباتية باللون الازرق والأخضر والأحمر الطماطمى المرسوم فوق الطلاء . صناعة ازتيك

آسيا الصغرى القرن ١٠ هـ - ١٦م

لوحة رقم (٢٨)

لمادة : خزف

رقم السجل : ١٥٧١

المقاس : الارتفاع ٦ سم

القطر ٢٠ سم

الوصف : طبق عن الخزف التركى

آسيا الصغرى القرن ١٢ هـ - ١٨م

لوحة رقم (٢٩)

المادة : خزف

رقم السجل : ١٤٩٣

المقاس : القطر ٢٥ سم

الوصف : صحن من الخزف التركى قوام زخرفته زخارف نباتية باللون الازرق والاخضر والأحمر الطماطمى .
صناعة ازنيك آسيا الصغرى القرن ١٠ هـ

لوحة رقم (٣٠)

المادة : خزف
رقم السجل : ١٥٠٢
المقاس : ١٥,٥ سمك القطر
الوصف : صحن من الخزف التركى المرسوم تحت الطلاء تزخـرفه رسـوم نباتيـة محورة عن الطبيعة .
آسيا الصغرى (كوتاهيه) القرن ١٢ هـ - ١٨ م

لوحة رقم (٣١)

رقم السجل : ١٥٣٨
المادة : خزف
المقاس : الارتفاع ٥,٢ سم - القطر ١٢ سم
الوصف : طبق من الخزف ذى البريق المعدنى الاسبانى عليه زخارف نباتية ورسم الصليبان .
اما فى المركز فيوجد رسم «شارة» .
اسبانيا القرن ٩ هـ - ١٥م

لوحة رقم (٣٢)

المادة : كتان
رقم السجل : ١١٣٦
المقاس : الطول ١٠ سم - العرض ٢١سم
الوصف : قطعة من نسيج الطراز العباسى تحمل أسم الخليفة المطيع لله
مصر : القرن ٤ هـ - ١٠م

لوحة رقم (٣٣)

المادة : كتان وصوف
رقم السجل : ١٠٩٧
المقاس : الطول ٢٤ سم - العرض ٧,٥ سم
الطول ٢٩ سم - العرض ٦ سم
الوصف : قطعتان من النسيج
(أ) من العصر العباسى عليها اسم الخليفة المقتدر بالله
(ب) قطعة من النسيج الطراز من مصر العصر العباسى
مصر : القرن ٤ هـ - ١٠م
القرن : ٣ هـ - ٩م .

لوحة رقم (٣٤)

المادة : كتان وصوف وحرير

رقم السجل : ١٠٩٨

المقاس : (١) ٢١ × ٦ سم (٢)١٩٧,٥ × ٧سم (٣) ٢٢ × ٩ سم

الوصف : ثلاث قطع من النسيج العباسى تحتوى على شريط طراز باسم الإمام العزيز بالله أمير المؤمنين صلوات الله .. والإمام المقتدر العباسى .

القرن : ٤ هـ - ١٠م

لوحة رقم (٣٥)

المادة : كتان

رقم السجل : ١١٢٥

المقاس : (١) ٢٣ × ٩,٥ سم

(٢) ٢٣ × ١٠ سم

: قطعتان من نسيج الطراز تحوى كل منها شريط كتابى الأول

(أ) من مصر

(ب) من ايران

القرن ٤ هـ - ١٠م .

لوحة رقم (٣٦)

قطع من نسج الكتان عليها كتابات (شريط الطراز)
مطرز ترجع الى القرن (الثالث للهجرة)

لوحة رقم (٣٧)

قطعتان من النسيج القطنى عليها كتابة (شريط طراز)
مطرزة من الدولة العباسية فى القرن (الثالث للهجرة)

لوحة رقم (٣٨)

قطعة من النسيج الكتانى عليها شريط من الكتابة (شريط طراز)
المطرزة من صناعة مصر فى القرن الرابع الهجرى

لوحة رقم (٣٩)

قطعة من نسيج الكتان عليها شريط من الكتابة يصاحبه
شريط مزخرف من صناعة مصر فى العصر الفاطمى فى القرن الرابع الهجرى

لوحة رقم (٤٠)

المادة : قطن

رقم السجل : ١١١٣

المقاس : ٢٢,٥ × ٩,٥سم

الوصف : قطعة من النسيج المملوكى المطبوع زخارفها عبارة عن اشرطة بداخلها رسوم فقط منتظمة .
من القرن ٨ هـ - ١٤ م

لوحة رقم (٤١)

المادة : قطن

رقم السجل : ١٢/١

المقاس : ٣٠ × ١١ سم

الوصف : قطعة من النسيج المملوكى المطبوع ذات زخارف عبارة عن اشرطة عرضية يضم احداهما رسوم وريدات حمراء والآخر رسم خط منسر
مصر القرن ٩ - ١٠ هـ/١٥/١٦ م

لوحة رقم (٤٢)

المادة : حرير

رقم السجل : ١٨١٣

المقاس : ٧٨ × ٣٢ سم.

قطعة من نسيج الديباج الايرانى عليها رسم اشجار وزهور واوراق نباتية باللون الذهبى على ارضية حمراء والقطعة مسحوبة من اسفل على شكل مثلث .
ايران القرن ١٠ هـ - ١٦م

لوحة رقم (٤٣)

المادة : نسيج من الحرير

رقم السجل :

المجموعة : احدى المجموعات الخاصة بباريس

المقاس :

الوصف : قطعة نسيج من الحرير من اسبانيا أو مراكش - تتألف زخرفة هذه القطعة من اشرطة تتكرر على بعضها عبارة (عز لمولانا السلطان) فوق مهاد من الرسوم النباتية المحورة عن الطبيعة وعلى البعض الآخر رسوم خطوط مجدولة ورسوم نباتية محورة عن الطبيعة ايضا .
أسبانيا أو مراكش القرن ٩ هـ - ١٥م

لوحة رقم (٤٤)

المادة : حرير - قطن

رقم السجل : ١٧٥٧

المقاس : مربعة الشكل طول الضلع ٦٩ سم

الوصف : بقحة مربعة الشكل من القطن المطرز بالحرير وزخارفها هندسية
ايران القرن ١١ - ١٢ هـ .
أيران القرن ١٧ - ١٨م

لوحة رقم (٤٥)

المادة : حرير
رقم السجل : ١٢٠٣
المقاس : الطول ١٣٧سم - العرض ٦٧سم
الوصف : جزء من كسوه الكعبة عليها كتابات بيضاء على ارضيه خضراء فى اشرطه متعرجة تحمل نصوصا فى ذكر الله والرسول والصحابة ومنسوجه بطريقة الدمقس
تركيا القزن ١٢هـ
تركيا القرن ١٨م

لوحة رقم (٤٦)

المادة : حرير ازرق
رقم السجل : ١٨٠٦
المقاس : ٦٠ × ٤٠سم
الوصف : ستر من الحرير المنسوج بطريقة الديباج تتكون زخارفه من عناصر نباتية قريبة من الطبيعة
ايران - القرن ١١هـ ـ ١٧م

لوحة رقم (٤٧)

المادة : حرير ذهبى
رقم السجل : ١٨٠٤ متحف كلية الأثار
المقاس : ٥٠ × ٤٠سم
الوصف : ستر من الحرير المنسوج بطريقة الديباج قوام زخرفته عناصر نباتية وهندسية
إيران القرن ١١هـ ـ ١٧م

لوحة رقم (٤٨)

المادة : نسيج حـ ير
رقم السجل : ١٧٥٨ متحف كليه الأثار
المقاس : ١١٥ × ٦٣سم
الوصف : قطعة من النسيج القطيفة التركى منسوجة أرضيتها بطريقة الديباج تتوسطها جامة زات زخارف نباتية وتحيط بها زخارف نباتية أيضا ويحتوى الإطار

الخارجي على زخارف نباتية كذلك
تركيا القرن ١٢هـ ـ ١٨م

لوحة رقم (٤٩)

المادة : كتان
رقم السجل : ١٩٠٦م متحف كلية الآثار
المقاس : الطول ٤٤سم ، العرض ١٦,٢سم
الوصف : قطعة من النسيج اليمنى زخارفها ناتجة من خيوط اللحمة المصبوغة باللون الأحمر والأزرق والأبيض
اليمن القرن ٤هـ ـ ١٠م
رسوم خطوط مجدوله ورسوم نباتية محورة عن الطبيعة
أسبانيا ـ مغربى القرن ٩ هـ ـ ١٥ م

لوحة رقم (٥٠)

المجموعة : متحف المتروبوليتان
المادة : طبق من الفضة
المقاس : القطر ٢٢سم
الوصف : طبق من الفضة عليه صورة خسرو الأول يطارد الغزلان
ايران : ٥٣١ – ٥٧٩م

لوحة رقم (٥١)

المجموعة : متحف الهرمتاج
المادة : الفضة
المقاس : القطر ٣٣سم
الوصف : اناء من الفضه عليه رسم السنمور ورقبه الأناء ذات زخارف نباتية متكرره ويملاء بدن الاناء زخارف فروع نباتية
إيران : القرن ٥م

لوحة رقم (٥٢)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة
المادة : برونز
الوصف : ابريق من البرونز زخارف– هندسية ونباتية وشكل الديك يمثل صنبور الابريق
ايران : القرن ٥ – ٦م

لوحة رقم (٥٣)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

رقم السجل : ٦٩٨٣
المادة : برونز
المقاس : الارتفاع ٥سم - العرض ٣سم
الوصف : تمثال صغير من البرونز يمثل سيدة تعزف على الدف وعلى رأسها تاج زو نتؤ كافه مرصع بالجواهر الثمينه وحول كل ذراعيها وساقيها اسورة مثل - العصر الفاطمى
القرن : ٥هـ - ١١م

لوحة رقم (٥٤)
المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة
رقم السجل : ١٨٣
المقاس : الارتفاع ٢٧سم
: الطول ٤٤سم
الوصف : صندوق مصحف شريف «ربعه» مصفح بالنحاس الاصفر مزين بكتابات ونقوش والكتابات عبارة آيات قرآنية بالخط الكوفى والنسخ
صناعة مصر من القرن ٨هـ - ١٤م

لوحة رقم (٥٥)
المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة
المادة : نحاس
رقم السجل : ٥٦٩
المقاس : القطر ١٠٧سم - الارتفاع ٢٦٠سم
الوصف : تنور من النحاس بأسم الامير المملوكى قوسون - وتتألف هذه الشريا من اثنى عشرة ضلعا وتتألف من اربع طبقات مزينه برسوم هندسية واطباق نجمية وعليها كتابات بخط النسخ احداها بأسم (المقر الكريم العالى المولوى الاميرى الكبير الاجلى المحترمى الغازى المجاهدى المرابطى قيسون الملكى الناصرى عز انصاره)
مصر ٧٣٠هـ - ١٣٣٠م

لوحة رقم (٥٦)
الوصف : شمعدان من البرونز المكفت بالفضه عليه زخارف نباتية ورسوم بط صغير كما يحتوى على شريط من الكتابه النسخيه الكبيرة بها : «عز لمولانا السلطان الملك الناصر محمد» من صناعة مصر القرن ٨هـ - ١٤م

لوحة رقم (٥٧)
الوصف : شمعدان من البرونز المكفت بالفضة رقبته ممتده ويحتوى بدنه على كتابه بالخط

الثلث المملوكى على ارضيه نباتيه ويـزخرف القـاعدة شـريط من الزخـارف الهندسية المعقودة من صناعة مصر وسوريا فى العصر المملوكى مصر القرن ٨ هـ - ١٤م

لوحة رقم (٥٨) أ ، ب ، جـ

المادة : باب مصفح

رقم السجل : ٧٥٩

المقاس : ٢٥٠ × ١٥٠سم

الوصف : باب مصفح بالبرونز مكفت بالذهب والفضه بـأسم السلطان الناصر المنصور قلاوون وجدده السلطان برقوق فى سنه ٧٨٨هـ

لوحة رقم (٥٩)

رقم السجل : ٥٣٠

المقاس : الطول ٩٨,٨ سم ـ العرض ٢٠,٥ سم .

المكان : متحف الفنون فيينا

الوصف : بلطه تحمـل فى عصاهـا زخارف حلزونيـه ونباتيـة متتابعـه تعلوها عنـد القمه كتابات كوفيه مربعه والزخارف نباتية تحيط بجامه مفضضه تحمل كتابات نسخيه القاهرة نهاية القرن ١٥م

لوحة رقم (٦٠)

رقم السجل : ٥٥٣

المكان : متحف مدينة درسدن

الوصف : سلاح يحمل فى عصاه زخارف هنـدسية محزوزة تحيط بأشكـال محفوره بهيئـه معينات تعلوها عند الرأس زخرفه نباتية وفى السلاح يوجـد اشكال هنـدسية ونباتية تحيط بدائرة تحمل كتابات نسخيه مصر نهاية القرن ١٥م

لوحة رقم (٦١)

المكان : متحف برلين

الوصف : شمعدان من البرونز المكتف بالفضه مصر القرن ٨هـ ـ ١٤م

لوحة رقم (٦٢) أ ، ب

المادة : برونز

رقم السجل : ١٧٣١

المقاس : القطر ١٠,٥سم

الوصف : مرآه من البرونز على ظهرها زخارف بارزة تمثل رسمين لحيوانيين متدابرين على ارضيه نباتية وبحافة المرآة شريط من الكتابه الكوفيه ووجه المرآة عليه كتابات عبارة عن دعوات وكلمات سحريه وتعاويز وآيات قرآنية

العصر السلجوقى

العراق : القرن ٦هـ ـ ١٢م

لوحة رقم (٦٣) أ ، ب

المجموعة :

رقم السجل :

المادة : نحاس اصفر مكفت بالفضه

المقاس : الارتفاع ٢٢سم

الوصف

فازة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة من صناعة على بن محمود بالموصل ومؤرخة ٦٥٧ هـ - ١٢٥٩ م

نص الكتابة عمل على بن محمود القاش الموصلى سنة سبع وخمسين وستماية برسم حفظا - بن ثورده

لوحة رقم (٦٤) أ ، ب ، جـ ، د

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

رقم السجل : ٥١٢١

المادة : نحاس اصفر مكفت بالفضه

المقاس : الارتفاع ٣٥,٤سم قطر القاعدة ٣١,٨سم قطر البدن ٣١,٨سم

الوصف : شمعدان من النحاس الاصفر المكتف بالفضه من صناعة اسماعيل محمد بن فتوح بالموصل

نص الكتابه (العز والبقاء والظفر بالاعدا ودوام الرخاء والرفعه والارتقاء والدو ....) عمل الحاج اسماعيل نقش محمد بن فتوح الموصلى المطعم اجير شجاع الموصلى النقاش

المراجع : صلاح العبيدى - المتحف المعدنية بالموصل

الموصل : القرن ٧هـ ـ ١٣م

لوحة رقم (٦٥)

المادة : نحاس معدن

رقم السجل : ١٢٨٥

المقاس : الارتفاع ٦سم القطر ٢٢سم «على اول الخرم»

الوصف : حزام من المعدن عليه زخارف نباتية وطيور ورسوم حيوانات خرافيه العصر الصفوى القرن ١٦م

لوحة رقم (٦٦)

المادة : نحاس

رقم السجل : ١٥١١

المقاس : الارتفاع ٤٨,٥سم

الوصف : شمعدان من النحاس طويل ينتهى بتجويف لوضع الشمع وجسم الشمعدان متقن الصنعه وممشوق ارتفاعه يقارب نصف متر وقاعدته عريضه وهو خالى من الزخرفه

ايران القرن ٧هـ - ١٣م

لوحة رقم (٦٧)

المادة : برونز

المجموعة : متحف مدريد

الوصف : ثريا من البرونز كانت هذه الثريا فى مسجد الحمراء قبل نقلها إلى متحف مدريد وتتألف زخارفها من فروع نباتية مخرمه فضلا عن كتابه بخط مغربى باسم أبى عبد الله محمد الثالث

سلاطين بنى نصر

اسبانيا القرن ٩ هـ - ١٥ م

لوحة رقم (٦٨)

المادة : معدن

المكان : ضمن مجموعة متحف مدينة كاسل

رقم السجل : ٥٣٤

الوصف : سيف اندلسى من السيوف المنسوبه إلى عبد الله ابن محمد من سلاطين بنى نصر

اسبانياالقرن ٩هـ - ١٥م

لوحة رقم (٦٩)

المادة : زجاج

رقم السجل : ١٦٣٧

المقاس : الارتفاع ١١,٥سم

الوصف : قنينه من الزجاج السميك عليها زخارف متعرجه وخطوط حول الرقبه والارضيه لونها غامق

مصر - فجر الاسلام

لوحة رقم (٧٠)

المادة : زجاج

رقم السجل : ١٩٩٢

المقاس : الارتفاع ٩سم

الوصف : دورق من الزجاج الرقيق المزخرف بطريقة الاضافة

مصر القرن ٣هـ - ٩م

لوحة رقم(٧١)

المادة : زجاج

رقم السجل : ١٥٩٧

المقاس : الارتفاع ١١سم

الوصف : قنينه من الزجاج السميك المزخرف وبطريقة القالب وبدنها كروى الشكل

مصر ٣هـ ـ ٩م

لوحة رقم (٧٢)

المادة : زجاج

رقم السجل : ١٦١٧

المقاس : الارتفاع ١٠,٥سم - قطر الفوهه ١٠,٥سم

الوصف : كوب من الزجاج المصنوع بطريقة القالب

مصر ٤هـ ـ ١٠م

لوحة رقم (٧٣)

المادة : زجاج

رقم السجل : متحف استردام

المقاس :

الوصف : كؤوس القديسه هدويخ . من العصر الفاطمى مزخرفه بطريقة القطع .

مصر - العصر الفاطمى

٥هـ ـ ١١م

لوحة رقم (٧٤)

مجموعة : متحف فيكتوريا والبرت بلندن

المقاس : الارتفاع ٢١سم

الوصف : ابريق من البلور الصخرى قوام الزخرفه فى هذا الابريق مجموعتان من رسوم الحيوان تتألف كل منها من رسم صقر ينقض على غزال يفترسه وبين الرسوم فرع ثانى كبير تنتهى حلزوناته بوريقات وانصاف وريقات نباتية .

مصر القرن ٥هـ ـ ١١م

لوحة رقم (٧٥)

المادة : زجاج

رقم السجل : ١٣٢٨٤

المقاس : القطر ١٣,٢سم الارتفاع ٩سم

الوصف : كأس من الزجاج ذى البريق المعدنى مصر سنه ١٥٥هـ ـ ٧٧٢م - ٧٧٣م

المراجع : جورج سكانلون : مجلة الآثار - ٣١ سنه ١٩٦٨

مايسه محمود المشكاوات فى العصر المملوكى

لوحة رقم (٧٦)

المادة : زجاج

رقم السجل : ١٢٧٣٩/٦

لمقاس : القطر ٥,٥سم - الارتفاع ١,٧سم

الوصف : قاع اناء صغير من الزجاج المزخرف ذى البريق المعدنى مصر
مصر سنه ١٦٣هـ - ٧٧٩م

المراجع : مايسه محمود : المشكاوات فى العصر المملوكى

لوحة رقم (٧٧)

المادة : زجاج

رقم السجل : ١٤٩٧٨/٢٧

المقاس : الطول ١١,٥سم

الوصف : جزء من اناء من الزجاج الشفاف المشوب بالاخضرار قوام زخرفته
رسم غزال
مصر : القرن ٥هـ - ١١م

المراجع : محمد مصطفى : دليل موجز ص١٠٠ ، شكل ٤٧
زكى محمد حسن : تحف جديدة ص ١٠٧ لوحة ١٢ شكل ٣٤

لوحة رقم (٧٨)

المجموعة : متحف شارتر

المادة : زجاج

المقاس : الارتفاع ١٤ سم
الارتفاع بالقاعدة ٢٣,٨ سم

الوصف : قرابة أو كأس من الزجاج الشفاف بهيئة كوب مخروطى الشكل مزخرف
بالمينا ومموه بالذهب وهو منسوب إلى الملك شارلمان
الرقه القرن ٦ هـ - ١٢ م

المراجع : زكى حسن : فنون الاسلام ص ٥٩٩

لوحة رقم (٧٩)

المجموعة : متحف برلين

المادة : زجاج مموه بالمينا

المقاس : الارتفاع ٢٨ سم

الوصف : قنينه من الزجاج المموه بالمينا على هذه التحفه تذهيب كبير لا يزال
حافظا لبهائه ورونقه - والمينا متعددة الالوان ففيها الاحمر والابيض والاخضر
والبنى والاصفر .
من الشام او شمال العراق
القرن ٧ هـ - ١٣ م

لوحة رقم (٨٠)

المادة : زجاج

الوصف : مشكاه من الزجاج بهيئه مزهرية باسم علاء الدين بكتمر صاحب السلطان الناصر محمد بن قلاوون .

مصر او سوريا فيما بعد سنه ٧٠٣ هـ - ١٣٠٤ م

المراجع : مايسه محمود : المشكاوات فى العصر المملوكى

لوحة رقم (٨١)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى القاهرة

رقم السجل : من اليمين إلى اليسار : ٢٧٩٧ (أ) - ٢٧٩٦ (ب) - ٢٧٩٥ (جـ) - ٣٧٤٩ (د) - ٣٧٤٨ (هـ)

المقاس : (أ) الارتفاع ١٣٤ جم - القطر ١١٦ جم

(ب) الارتفاع ١٤٣ جم - القطر ١١٣ جم

(جـ) الارتفاع ١٢٩ جم - القطر ١١٤ جم

(د) الارتفاع ١٥٦ جم - القطر ١٠٧ جم

(هـ) الارتفاع ١٤٩ جم - القطر ١١٣ جم

الوصف : خمسة كرات من الزجاج لتعليق المشكاوات أو ما تسمى ببيض النعامه منها ثلاثه تحمل رنك السلطان حسن الكتابى - اما الرابع بأسم الاميره حدغنتمش والخامسه عليها آيه من سورة التوبه وكلها مزخرفه بالمينا .

مصر أو سوريا ٧٥٧ هـ - ١٣٥٦ م

لوحة رقم (٨٢)

المادة : زجاج

الوصف : مشكاه صغيرة بهيئه صدرية من زجاج نصف شفاف عليها أشرطه زخرفيه تضم جسامات رسوم حيوانات على ارضيه ارابسكيه .

مصر وسوريا القرن ٨ هـ - ١٤ م

المراجع : مايسه محمود «المشكاوات فى العصر المملوكى» .

لوحة رقم (٨٣)

رقم السجل : ١٧٣٠

المادة : زجاج

المقاس : الارتفاع ٢٨ سم

الوصف : قنينه من الزجاج عليها رسوم ازهار وبينها فارس يصطاد حيوان مفترس وربما يكون هذا بهرام جور .

ويرتدى الفارس الزى القاجارى السائد فى ذلك العصر .

ايران - العصر القاجارى القرن ١٨ م

لوحة رقم (٨٤)

المادة : صوف

المجموعة : متحف الهرمتاج

المقاس : ٦,١٦ قدم × ٦ قدم

الوصف : سجادة من بازريك من اواسط سيبريا
من ٥٠٠ - ٣٠٠ ق . م .

لوحة رقم (٨٥)

المادة : صوف

المجموعة : متحف الفنون التركية والاسلامية بأستانبول

المقاس : ٥,٢٠ × ٢,٨٥ م

الوصف : هذه احدى السجاجيد الثمان التى ترجع إلى عصر السلاجقة فى القرن ١٣ م والتى تثبت صحة ما كتبه ماركوبولو عن ازدهار صناعة نسيج السجاد فى آسيا الصغرى فى ذلك العصر . وقوام زخرفة هذه السجادة رسوم هندسية فى شبه معينات متصلة وذلك باللون الاحمر على ساحه لونها احمر من درجة أخرى . اما الاطار فعريض وتزينه حروف كوفيه زرقاء على مهاد ازرق داكن .
آسيا الصغرى القرن ٧ هـ - ١٣ م

لوحة رقم (٨٦)

المجموعة : متحف ميونخ

المادة : صوف

المقاس : ١٩٦ × ١٣٠ سم

الوصف : سجادة من مصر فى العصر المملوكى تتميز بزخارفها الهندسية إذ يملأ ساحتها رسم جامات متداخله فى شكل هندسى تحصر داخلها زخارف نباتية - واطار السجادة مملوء بزخارف نباتية وهندسية .
مصر القرن ٨ هـ - ١٤ م .

لوحة رقم (٨٧)

المجموعة : متحف مدريد

المادة : صوف

المقاس : ٢٤٠ سم × ٩٠ سم

الوصف : سجادة من اسبانيا تميز بزخارفها الهندسية البحته والتى تشبه الماس فى كثرة الاشعاعات التى تخرج من الاشكال الثمانية . ولذا فهى تعرف بسجاد الماس .
من القرن ٩ هـ - ١٥ م

لوحة رقم (٨٨)

المجموعة : متحف الفنون الزخرفيه بباريس

المادة : سجاد

المقاس : الطول ٤,١٠ م - العرض ٣,٥٠ م

الوصف : سجادة حريرية ذات الرسوم حيوانات ونباتات من تبريز .
ايران النصف الثانى من القرن السادس عشر .

لوحة رقم (٨٩)

المجموعة : روكفلر

المادة : سجاد

المقاس : الطول ٢,٤٠ م - العرض ١,٥٠ م

الوصف : سجادة ذات رسوم حيوانات مختلفه وبهيئات مختلفه سداها من القطر ولحميتها من الحرير .
ايران نهاية القرن السادس عشر م . او بداية القرن السابع عشر م .

لوحة رقم (٩٠)

المجموعة : متحف فيكتوريا فى البرت بلندا

المادة : سجاد

المقاس : الطول ٢,٢٦ م - العرض ١,٧٠ م

الوصف : سجادة من سجاجيد الزهربات من جوشغان من نهاية القرن ١٦ م سداها من القطن ولحميتها من الصوف .
ايران : القرن ١٦ م

لوحة رقم (٩١)

المجموعة : على باشا ابراهيم

المادة : سجاد

المقاس : الطول ٢,٢٨ م - العرض ١,٦٧ م

الوصف : من سجاجيد الجامات والارابيسك تزين ارضية السجادة زخارف الارابيسك ذات العقد والايطار مقسم إلى بحور مفصصه سحب قسم من زخارفها بطريقة الديباج سداها من الحرير باللون الاصفر ولحميتها من الحرير مع استخدام الخيوط المعدنية .
تبريز نهاية القرن ١٦ م

لوحة رقم (٩٢)

المادة : صوف

الوصف : سجادة ايرانية ذات اشكال هندسية تحصر داخلها رسوم نباتية محورة « سجادة حديقة »
ايران القرن ١٢ هـ - ١٨ م .

لوحة رقم (٩٣)

المجموعة : مشهد الامام على بالنجف

المادة : سجاد

المقاس : الطول ٢,٩٨ م - العرض ١,٨٠ م

الوصف : سجادة من الصوف الوردى المعقود نفذت بعض زخارفها بطريقة نسج الديباج والخيوط الذهب والفضه وهى من سجاجيد الصف للصلاه السدى واللحمه والوبرة المعقدة من الصوف اما الزخارف المنسوجه بطريقة الديباج فخيوطها من الذهب والفضة وعقدتها فارسية .

اصفهان : القرن ١٧ م

لوحة رقم (٩٤)

المجموعة : متحف فكتوريا والبرت بلندن

المادة : صوف - حرير

المقاس : الطول ٣٨ قدم - العرض ١٧ قدم ، ٨ بوصات

الوصف : سجادة من اردبيل ذات زخارف نباتية ورسم جامه فى الوسط يحيط بها ١٦ نجمه مدببه .

اردبيل سنه ٩٤٩ هـ - ١٤٥٠ م

لوحة رقم (٩٥)

المجموعة : متحف المتروبوليتان بنيويورك

المادة : صوف - قطن

المقاس : الطول ٥ قدم ، ٦ بوصات
العرض ٣ قدم ، ٣ بوصات

الوصف : سجادة من صلاة العصر الصفوى زخارفها عبارة عن رسم محراب تحيط بها اطارات متعددة بداخلها آيات قرآنية وزخارف نباتية .

ايران النصف الثانى من القرن ١٦ م

لوحة رقم (٩٦)

رقم السجل : ٢٠

المقاس : العرض ٢٢٥ سم - العرض الشريط ٥٠ سم
الارتفاع ٤٠٠ سم

الوصف : اطار سجادة قوام زخارفه وريدة بين ورقتين متوشين تشبهان السمكه عارضيه ثمينه برسوم الزهور .

ايران القرن : ١٢ هـ - ١٨ م

لوحة رقم (٩٧)

المجموعة : متحف ميلانو

المادة : صوف وقطن

الوصف : سجادة من سجاجيد الصلاة من قولا - زخارفها عبارة عن رسم محراب فى وسط السجادة والاطار مكون من عدة اطارات ذات زخارف نباتية محورة .
تركيا القرن ١٢ هـ - ١٨ م

لوحة رقم (٩٨)

المادة : صوف

المقاس : ١,٥٥ × ١,١٥ م عدد العقد فى البوصه المربعة ٦٧٠ عقدة

الوصف : سجادة من سجاجيد الصلاة التركيه قوام زخارفها رسم محراب به فرع نباتى طويل وللسجاده اطارات متعدده وكلها مملوءه بزخارف نباتية .
آسيا الصغرى القرن ١٢ هـ - ١٨ م

لوحة رقم (٩٩)

المجموعة :

رقم السجل : ١٧١٣

المادة : سجاد قوقاز

المقاس : الطول ٢٨٠ سم العرض ١٢٠ سم

الوصف : سجاده تتألف زخارفها فى الداخل من رسوم نجميه الشكل وفى الاطار الخارجى ثلاثه اشرطه رسوم هندسيه والسجادة من الالوان الازرق والاصفر والابيض .
القرن ١٣ هـ - ١٩ م .

لوحة رقم (١٠٠)

المجموعة :

رقم السجل : ١٧١٠

المادة : سجاد - تركى

المقاس : الطول ٣٢٠ سم العرض ١٧٠ سم

الوصف : سجادة فى وسطها جامه ذات زخارف نباتية وفروع زخور وفى الساحه رسم الزخارف المعروفة (تشتمانى) وفى كل ركن من اركان السجادة جامه فيها رسوم نباتية .
تركيا - القرن ١٢ هـ - ١٨ م .

لوحة رقم (١٠١)

المادة

المقاس : الطول ٥٢٢ سم
العرض ٢٤٤ سم

الوصف : جزء من سجادة تركية من القوقاز ذات زخارف نباتية محورة تملأ ساحة السجادة - وكذا الاطار تملأه زخارف نباتية محوره .
آسيا الصغرى القرن : ١١ هـ - ١٧ م

لوحه رقم (١٠٢)

المادة : صوف

المجموعة : مجموعة دكتور مارتن - برلين

المقاس : ١,٠٤ × ٦٣ سم

الوصف : جزء من سجادة ايرانية ذات زخارف هندسية بداخلها زخارف نباتية محورة عن الطبيعة
أرمينا القرن ١١ هـ - ١٧ م

لوحة رقم (١٠٣)

المادة : صوف

المقاس : ١,.٦ × ٧٢, م

الوصف : سجادة من الهند ذات زخارف دقيقة وألوان داكنه . فساحه السجادة تزينها محراب يتدلى منه مشكاه على شكل دائره وكلا الساحه والمشكاه تزخرفها زخارف نباتية وكذا كوشتى العقد .
أما الاطارات فهى متعددة ومزخرفه بزخارف نباتية .
الهند القرن ١١ هـ - ١٧ م

رقم اللوحة (١٠٤)

المادة : حرير

الوصف : سجادة هنديه تحتوى على منظر تصويرى ويعلو ساحه السجادة مبانى وعمائر اما باقى الساحه فيها منظر صيد ، ويحيط بالسجادة اطار عريض به زخارف نباتية قوامها الزهرة المركبة والورقه المركبه .
الهند فى القرن ١٢ هـ/١٨ م

لوحة رقم (١٠٥)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم السجل ٤٦٣٠

المادة : خشب

المقاس : ٥٦ × ٢١ سم

الوصف : قطعة من الخشب ذى الزخارف المحفورة
ويضم هذه القطعة رسم حيوانين متقابلين فى أسلوب محور عن الطبيعة
ويمكن تعريف الحيوان بالاسد نسبه إلى ليده
مصر من العصر القبطى القرن ٥ م

لوحة رقم (١٠٦)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم السجل ١٥٤٦٨
المادة : خشب
المقاس : ١١,٥ × ٢١,٥ سم
الوصف : قطعة من الخشب ذى الزخارف المحفورة حفرا بارزا
زخارفها نباتية تنتهى بورقه عنب خماسيه
وتتميز بالتجسيم الناشىء من تفاوت المستويات فى الزخرفه والتقعر والتحدب فى قطاع العناصر الزخرفية كما ان من خصائص الفن فى العصر الاموى المتأثر بالفن البيزنطى استعماله الشارات المسبحه كعنقود العنب وورقته وما إلى ذلك .
سوريا القرن الاول الهجرى السابع الميلادى .

لوحة رقم (١٠٧) أ ، ب ، جـ ، د ، هـ

المجموعة : متحف الفن الاسلامى (حفائر الفسطاط)
رقم السجل : ٤٤٦٨
المادة : خشب
المقاس : ١,٥٥٠ × ,٥٥٠
الوصف : ضلعه باب من الخشب وفى الوسط نجد ثلاثه حشوات خشبيه مستطيله مزخرف وسطها بزخارف نباتية وفى الجوانب زخارف عبارة عن مراوح نجيلية .
مصر : ٢ هـ - ٨ م .

لوحة رقم (١٠٨) أ ، ب ، جـ ، د

المجموعة : متحف الفن الاسلامى
رقم السجل : ٦٨٥٣
المادة : خشب
المقاس : ٦٤ × ٣٩ سم
الوصف : قوام الزخرفه شريط علوى يضم رسما على هيئة أسنان المنشار وتحته شريط بالخط الكوفى ثم شريط ثالث فيه رسوم عقود متداخله على مهاد من معينات دقيقة غائرة ومشطوفه كما يضم دائرة فى داخلها دائرة اخرى ثم رسم ورقة نباتية مدببه وعلى جانبيها نصفا ورقه نخيلية ويلى هذا الشريط خط من رسم اسنان المنشار
مصر القرن : ٢/٣ هـ ٨/٩ م

لوحة رقم (١٠٩)

المادة : خشب

المقاس : ٥٩ × ١٤,٥ سم

رقم السجل : ١٢٢١ - ١

الوصف : قطعة من الخشب الطولونى عليها زخارف نباتية محورة من مصر فى القرن ٣ هـ - ٩ م

لوحة رقم (١١٠)

المادة : خشب طولونى

رقم : ١٢٢٤

المقاس : الطول ٨٥ سم
العرض ٢٢ سم

الوصف : حشوه من الخشب مستطيله عليها زخارف نباتية محفورة حفرا مائلا مصر القرن ٣ - ٤ هـ ٩ - ١٠ م

لوحة رقم (١١١)أ ، ب

المجموعة : متحف الفن الاسلامى

رقم السجل : ٣٤٦٧ - ٣٤٧١

المادة : خشب

المقاس :

الوصف : تفاصيل من الحشوات السابقة تحتوى على عناصر نباتية وآدمية وحيوانية مصر القرن : ٥ هـ/١١ م

لوحة رقم (١١٢)

المجموعة : المتحف القبطى

المادة : خشب

المقاس : ٢,٨٦ × ٢,١٨

الوصف : جزء من باب حجاب الست بربارة قوام زخرفته زخارف نباتية وحيوانية وفارس يمتطى جواده .
مصر القرن : ٥ هـ - ١١ م

لوحة رقم (١١٣)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

المادة : خشب

المقاس : ٦٨ × ١٧

السجل : (أ ، ب) ٦٩٤٨

الوصف : عقد بيع مكون من حشوه من الخشب بالخط الكوفى نصها : -
الوجه :
الدائره : ما شاء الله كان
١ - بسم الله الرحمن الرحيم
٢ - ى من تحتها الانهار ويجعل لك
٣ - حقوقها وحدودها وكل حق هو لهاد
الظهر :
الدائرة : لا اله الا الله
١ - بسم الله الرحمن الرحيم الله ح
٢ - حقوقها ومراف (ق) هنا ومنازلها -
٣ - الله رب العلمين كبيرا وصلى الله
مصر القرن ٣ هـ - ٩ م

لوحة رقم (١١٤)

المجموعة : متحف الاسلام بالقاهرة
المادة : خشب
المقاس : ٢٦٠ × ٢٠
رقم السجل : ٤١٣٨
الوصف : ثلاث حشوات عليها كتابات بالخط الكوفى المورق باسم الامام الحافظ لدين الله امير المؤمنين
مصر سنه ٥٤١ هـ - ١١٤٦ م

لوحة رقم (١١٥)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى
رقم السجل : ٤٤٦
المادة : خشب
المقاس : ٢١٠ × ١١١ سم
الوصف : محراب مسجد السيدة رقيه يتكون من حشوات متعددة الاضلاع مجمعة فى وحدات زخرفيه مكرره تتألف كل وحدة من نجمه سداسية حولها ست حشوات مسدسه وثمه حشوات نجميه ممطوطه واخرى خماسيه تملأ الساحات المحصورة بين تلك الوحدات ومما يجب ملاحظته ان الحشوات المجمعه على ذلك النمو لا تعتبر طبقا نجميا كاملا .
صنع فى حياة الصالح طلائع ووزيره الفائز .
مصر - العصر الفاطمى ٥٥٥ هـ .

لوحة رقم (١١٦)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى

رقم السجل : ٤٤٦

المادة : خشب

المقاس :

الوصف : منظر مفصل لركن علوى فى محراب السيدة رقيه يحتوى على حشوات خشبيه تحتوى على اوراق ثلاثيه وزخرفيه ارابسك والاطار الخارجى يحتوى على كتابات كوفيه مورقه .

لوحة رقم (١١٧)

المادة : خشب مطعم بالعظم

رقم السجل : ٧٦٥

المقاس : مثلث قاعدته طولها ٢١٠ والارتفاع ٢٠١

الوصف : جانب منبر (ريشه من الخشب المطعم بالعظم قوام زخرفتها أطباق نجميه وأجزاءها وتحصر بينها أشكال نجميه .

من مصر : القرن ١١ هـ - ١٧ م

لوحة رقم (١١٨)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

المادة : خشب

رقم السجل :

المقاس :

الوصف : قاطوع من خشب مخروط (مشربيه) من الطراز المملوكى وقد ملئت بعض عيونه بقطع من الخشب المخروط لتؤلف رسم منبر وشكاه من شكليات المساجد .

مصر : القرن ٩ هـ - ١٥ م

لوحة رقم (١١٩)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

رقم السجل : ٤٤٩

المقاس : الارتفاع ١١٥ سم

القطر ٥٤ سم

الوصف : كرسى خشب على شكل منشور ذى سته اضلاع مكسو بطبعة رقيقة من الفسيفساء مكونه فى القالب من قطع صغيره من الابنوس والسن وتتركب زخارف فسيفسائر من اشكال هندسية كثيرة التعقيد واصله من جامع السلطان شعبان الثانى ٧٧٠ هـ - (١٣٦٩ م) .

لوحة رقم (١٢٠)

المجموعة : متحف برلين
المادة : خشب
رقم السجل :
المقاس : الارتفاع ١٧٢ سم العرض ١١٠ سم
الوصف : بـاب خشب من الطراز السجـوقى قوام الـزخرفـه فى هذا البـاب حشوات متعـددة الاضلاع محفـورة بها رسـوم فروع نبـاتيه دقيقـه وفى الجزء السفـلى فى كل مصراع مستطيل يضم فروعا نباتية أخرى .
العصر السجوقى : القرن ٧ هـ - ١٣ م

لوحة رقم (١٢١)

المجموعة : متحف المتروبوليتان - بنيويورك
المادة : خشب مطعم
المقاس :
الوصف : كرسى مصحف من الخشب المحفور والمـطعم على هـذا الكرسى كتـابه فيهـا اسم الائمـه الاثنى عشره وفيهـا اسم الصـانـع وهـو حسن بن سليمـان الاصفهانى كما أن فيها تاريخ صناعه الكرسى سنه ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) ويتجلى فى هذا الكرسى ابداع الزخرفه فى عدة مستويـات واتقان رسـوم الوريقـات والزهور وانسياب هذه الرسوم فى سهوله وجمال .
العصر المغولى : سنه ٧٦١ هـ - (١٣٦٠ م) .

لوحة رقم (١٢٢)

المادة : خشب
رقم السجل : ٢٢١٢
المقاس : ارتفاع ٢,٢ م - العرض ١,٣٢ م السمك ٤ سم
متحف فريد بك ببرلين .
الوصف : يتكـون الباب من ضلعتـين تحتوى كـل ضلعه عـلى ثـلاثـه حشـوات العليـا والسفـلى تحتـوى كـل منهـا عـلى بحـرين بهـا كتـابـات بخط النستعليق اما الحشوه الوسطى وهى اكبر الحشوات فتحتوى على زخارف هندسيه قوامها الـطبق النجمى ويحيط بهذه الـزخرفـه الهندسيه شريط بـه زخارف نبـاتيه . والزخارف الهندسية مضافه وبيدان النجوم كـانت مطعمـه بالعـاج أو الصدف وان كانت قد فقدت الآن .
ويحيط بهذه الحشوات الثلاثه اطار عريض مكون من بحور مستطيله واخرى صغيـره كلها تحتـوى على زخـارف نباتيـة قـريبـه من الـطبيعـة لحـد كبـير وتشبه زخارف النسيج والسجاد المعاصر .
ايران : ١٥٩٠

لوحة رقم (١٢٣)

المادة : خشب

رقم السجل :

المقاس :

الوصف : تفاصيل منبر جامع القصبه فى مراكش وتمتاز زخارفها بالعمق والتعرق فى اوراقها ومن زخارفها عدة انواع من كيزان من الصنوبر ويزيد فى روعته تغطيته بالعظم وانواع الخشب الثمين فى اشكال هندسيه قوامها شكل النجمه .

مراكش : القرن ٦ هـ - ١٢ م .

لوحة رقم (١٢٤)

رقم السجل :

المادة : فسيفساء

الوصف : زخارف للفسيفساء فى كوشه العقد من الثمن الداخلى لقبه الصخره .

العصر الاموى ٧٢ هـ .

لوحة رقم (١٢٥)

المادة : فسيفساء

الوصف : فسيفساء فى ارض الحمام بقصر هشام فى خربه المفجر على مقربه من اريحا بفلسطين .

العصر الاموى سنه ١٠٥ هـ .

لوحة رقم (١٢٦)

المادة : زخارف حجريه

الوصف : زخارف حجريه من قصر المشتى عبارة عن مثلثات تحصر داخلها زخارف حيوانيه ونباتيه قريبه من الطبيعة والزخارف النباتية متداخله وبها رسوم اوراق خماسيه الشكل والحفر هنا غائر والافريز ذو مثلثات بأسفله اشرطه ممتدة متعددة من الزخارف النباتية .

باديه الشام : العصر الاموى

سنه ١٠١ هـ - ١٠٥ هـ يزيد الثانى

١٢٥ - ١٢٦ هـ الوليد الثانى

لوحة رقم (١٢٧)

العمادة : نافذه رخاميه

الوصف : نافذه ذات مشكات رخاميه فى الجامع الاموى بدمشق والنافذه محاطه باطار خشبى يحصر داخله عقد نصف دائرى محمول فوق عمود حلزونيين وكوشتى العقد بها زخارف نباتية .

العصر الاموى ٩٦ هـ .

لوحة رقم (١٢٨)

المادة : جص

الوصف : قطعة من الجص اسلوب سامراء الثالث قوام زخرفتها زخارف نباتية محورة من حفائر الفسطاط .
مصر : القرن ٣ هـ - ٩ م .

لوحة رقم (١٢٩)

المادة : جص

الوصف : زخارف جصيه اسلوب سامراء الثالث وجدت بحفائر الفسطاط زخارفها عبارة عن رسوم نباتيه محورة زخارف هندسيه ممثله فى الدوائر المرسومه على الاطارات الخارجيه لبعض الكسرات .
مصر : القرن ٣ هـ - ٩ م .

لوحة رقم (١٣٠)

المادة : جص

الوصف : قطع من الجص اسلوب سامراء الثالث - من حفائر الفسطاط .
مصر القرن : ٣ هـ - ٩ م .

لوحة رقم (١٣١)

المادة : جص

الوصف : قطعة مشيكات جصيه أسلوب سامراء الثانى عباره عن زخارف هندسيه ورسوم دوائر فى الاطار الخارجى . القطعه من حفائز الفسطاط .
مصر القرن ٣ هـ/٩ م .

لوحة رقم (١٣٢)

المادة : رسوم مائيه

الوصف : رسوم مائيه (فرسكو) تمثل حيوانات محصوره داخل معينات من قصير عمره من المرجح نسبته إلى الوليد بن عبد الملك .
سنه ٩٦ هـ .

لوحة رقم (١٣٣)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

المادة : رسوم بالالوان المائية

رقم السجل : ١٢٨٨٠

المقاس : المساحة ٢٤٥ × ٦٠ سم

الوصف : رسم الحمام الفاطمى يمثل رجلا جالسا وحول رأسه هالة وفى يده

اليمنى كأس . اما الوجه ففى وضع ثلاثيه الارباع وعلى الرأس عمامه يبدو من جانبيها خصلتان من الشعر .
من العصر الفاطمى القرن ٥ هـ - ١١ م .

لوحة رقم (١٣٤)

المادة : رخام
رقم السجل : ١٠٣١
المقاس : ٣٠ × ٣٠ سم
الوصف : شاهد قبر نصه :
بسم الله الرحمن الرحيم
الا اله الا الله محمد رسول
الله هذا قبر مبارك
الله توفه فى العشر من
ثمانين ومائه .

لوحة رقم (١٣٥)

المقاس : حجر
رقم السجل . ١٠١٩
المقاس : الطول ٣٨ سم
العرض ٢٧ سم
الوصف : شاهد قبر نصه :-
بسم الله الرحمن الر
حيم هذا قبر
صفيه ابنتاالحسين
تشهد الا اله الا
الله وحده لا شر
يك له وأن محمد
عبده ورسو
له صلى الله عليه وسلم
مصر القرن : ٣ هـ - ٩ م .

لوحة رقم (١٣٦)

المادة : رخام
المقاس : الطول ٥٩ سم
العرض ٤٥,٥ سم
الوصف : شاهد قبر نصه :-

بسم الله الرحمن الر
حيم كل نفس ذائقة
الموت وانما توفون
.... يوم ....
مصر القرن : ٣ هـ - ٩ م .

لوحة رقم (١٣٧)

المادة	: حجر
رقم السجل	: ١٠٢٨
المقاس	: الطول ٥٠ سم
	العرض ٣٣ مم
الوصف	: شاهد قبر نصه :-

بسم الله الرحمن الرحيم
ان فى الله عزا من كل مصيبه
وخلف من كل هالك ودر
ك لما فات ....
....
....
.. باعظم المصائب
لمصيبه بالنبى محمدا
صلى الله عليه وسلم
توفى محمد بن ابراهيم
المؤذن فى ربيع الآ
خر سنه ثلث وثمانين
ومائتين .
مصر سنة ٢٨٣ هـ

لوحة رقم (١٣٨)

المادة	: رخام
رقم السجل	: ٢٠٠٨
المقاس	: الطول ٥٦ سم
	العرض ٣٥ سم
الوصف	: شاهد قبر نصه :-

بسم الله الرحمن الرحيم
قل هو الله أحد الله الصمد
لم يلد ولم يولد ولم يكن له

كفوا احد هذا قبر محمد بن
فارس بن محمد بن عبد الله المتـ
وفى وهو يشهد ان اله الا
الله وحده لا شريك له وان محمد
عبده ورسوله صلى الله عليه وسلم
توفى يوم الأثنين لعشر بقين
من شوال سنه سبع
وثلاثين وثلاثمائه
مصر سنة ٣٣٧ هـ

لوحة رقم (١٣٩)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة
رقم السجل : ٣١١٠ ، ٣٤
المادة : رخام
الوصف : زير من الرخام ذى النقوش البارزة بدن هذا الزير مزين بزخارف نباتية ووريقات ورسومات من النقش العربى ويقوم الزير على كلجه من الرخام .
مصر القرن ٨هـ : ١٤ م

لوحة رقم (١٤٠)

المجموعة : متحف الفن الاسلامى بالقاهرة
رقم السجل : ٣٥ ، ٩٧
المادة : رخام
المقاس الزير : الارتفاع ٨٢ سم
القطر ٦٣ سم
الكلجه : الارتفاع ٤٥ سم
الطول ٧٠ سم
العرض ٤٠ سم
الوصف : الزير من الرخام بدنه مضلع وله ثلاثة آذان ويوضع الزير على قاعدة مصنوعة من الرخام واصل هذا الزير من جامع أم الغلام المبنى فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ومن الكفايات الكوفية والسباع ذات الاجنحة المنقوشة على الكلجه يمكننا ان نرجعها إلى الدولة الفاطمية .
مصر القرن ٦ هـ/١٢ مم

لوحة رقم (١٤١)

المادة : عاج
رقم السجل : ١٤٧٧
الوصف : جزء من تمثال من العاج (رأس عصا)
مصر العصر الفاطمى
القرن ٥ هـ - ١١مم

لوحة رقم (١٤٢)

المادة : عاج
رقم السجل : ١٤٧٩
الوصف : جزء من تمثال من العاج (رأس عصا)
القرن ٥ هـ - ١١ مم

لوحة رقم (١٤٣)

المادة : عاج
المجموعة : متحف قصر بارجو فى فلورنسا
الوصف : حشوه من العاج قوام الزخرفة رسم منظر صيد ومنظر فلاحه .
صقلية : القرن ٥ هـ - ١١م .

لوحة رقم (١٤٤)

المادة : عاج
رقم السجل : ١٤٨٣
المقاس : غير منتظمة الشكل
الوصف : قطعة من العاج ذات زخارف حيوانية
العصر الفاطمى : مصر : القرن ٥ هـ - ١١ م

لوحة رقم (١٤٥)

المادة : عاج
رقم السجل : ٢١٥٥
المقاس : الطول ٣٩٥ سم - العرض ٢٣ سم
الارتفاع بالغطاء ١٧ سم
المكان : متحف القيصر فريدريك برلين
الوصف : صندوق من العاج عليه زخارف حيوانية ونباتية ومناظر صيد داخل جامات
صقلية - القرن ٥ هـ - ١١م

لوحة رقم (١٤٦)

المادة : عاج
المجوعة : متحف الفنون الزخرفية بباريس
الوصف : علبه من العاج عليها زخارف نباتية قريبه من الطبيعة مرسومة بأسلوب الامرى الغربى وقوام الزخرفة/ ورقة رباعية فى وسطها حبه ويحيط بغطاء العلبه شريط من الكتابه عليه اسم محمد بن زيان ومؤرخ سنه ٤١٧ هـ من صناعه مدينة قرطبه .

لوحة رقم (١٤٧)

المجموعة : المكتبة الاهليه بباريس

المادة : كاغد

المقاس : ١٢٥ × ١٩١ مليمتر

الوصف : تصويره من مخطوط كليله ودمنه تمثل الاسد ودمنه .
سوريا ١٢٠٠ - ١٢٢٠م

لوحة رقم (١٤٨)

المجموعة : المكتبة الاهليه بباريس

المادة : كاغد

المقاس : ١٣١ × ٢٠٢ مليمتر

الوصف : تصويره من مخطوط ودمنه اجتماع الملك والغربان
سوريا سنه ١٢٠٠ إلى ١٢٢٠م

لوحة رقم (١٤٩)

المجموعة : مكتبة طويقا بسراى - أستابنول

المادة : كاغد

المقاس : ١٦٥ × ١٤٠مم

الوصف : تصويره من مخطوط خواص العقاقير لديسقوريد طالبان (من شمال) العراق أو
سوريا ٦٢٦ هـ - ٢١٢٢٩م .

لوحة رقم (١٥٠)

المجموعة : مكتبة طويقا بسراى - أستانبول

المادة : كاغد

المقاس : ١٧٨ × ١٠٢ مم

الوصف : صفحة من مخطوط مختار الحكم ومحاسن الكلمة للمبشر .
سوريا - النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى
القرن ٧هـ - ١٣م .

لوحة رقم (١٥١)

المادة : كاغد

رقم السجل : ١٩٥٣

المقاس : ٣٢ سم طول × ٢٢ سم عرضا

الوصف : مناظر متعددة لبناء مسجد ويلاحظ ان الفنان هنا رسم الزخارف الدقيقة
للمسجد على الرغم من عدم انتهاء عملية البناء
العصر التيمورى ٨ هـ - ١٤م

لوحة رقم (١٥٢)

المادة : كاغد

رقم السجل : ١٩١٦

المقاس : ١٧ سم طول × ٢١ سم عرض

وصف موجز : فارس يمسك ببازويهم بركوب فرسه

ايران : المدرسه الصفوية الاولى

القرن ١٠ هـ - ١٦م

لوحة رقم (١٥٣)

المادة : كاغد

رقم السجل : ١٩٦١

المقاس : ٢٧ سم طول × ١٦ سم عرض

الوصف : منظر لمدرسة تبدو فيها التلاميذ والفرسان تطل عليها من أعلى التلال

ايران : المدرسة الصفوية الاولى

القرن :١٠ - ١٦م

لوحة رقم (١٥٤)

المادة : كاغد

رقم السجل : ١٩٥٥

المقاس : ٢٦ سم طول × ١٨ سم عرضا

الوصف : منظر لأحد الفرسان وهو يسير نحو بناء يعلوه سيدات واسفله شخص ذو شارب ربما يكون الحارس ونرى توقيع رضا عباس أعلى الباب الذى يقف امامه الحارس .

ايران المدرسة الصفوية الثانية

القرن ١١ هـ - ١٧م .

لوحة رقم (١٥٥)

المادة : كاغد

رقم السجل : ١٧٤٦

المقاس : ٣٠ × ٢٠ سم

الوصف : منظر يمثل احد الاحتفالات حول نافورة ونرى احد الاشخاص ربما يكون امير يجلس على معقد والباقين أما واقفين أو جالسين على الأرض والخدم يقدمون الطعام .

المدرسة الصفوية الثانية

ايران ١١ هـ ١٧م

لوحة رقم (١٥٦)

المادة : كاغد

رقم السجل : ١٧٦٥

المقاس : ٢٠,٥ × ٢٠

الوصف : تصويره من المدرسة الصفوية الثانية تمثل تهدم احد الابنيه على احد الاشخاص

ونرى بعض الرجال تساعد فى استخراج الجثه . آخرون ينظرون بالم .
المدرسة الصفوية الثانية
القرن ١١ هـ - ١٧م

لوحة رقم (١٥٧)

المادة : كاغد
المقاس : ٢٠,٥ × ٢٠
الوصف : **تصويره من المدرسة الصفوية الثانية تمثل وليمة فى حديقة من القرن**
القرن (١١هـ ١٧ م)

لوحة رقم (١٥٨)

المادة : **كاغد**
رقم السجل : **١٧٦٩**
المقاس : **٢٢ × ١١,٥ سم**
الوصف : **تمثال الصورة شخصين يجلسان عند شجره وامامهم الطعام والشراب**
المدرسه الصفويه الثانية
القرن : ١١ هـ - ١٧م

لوحة رقم (١٥٩)

المادة : كاغد
رقم السجل : ٧
المقاس : ٣٢ سم × ١٥,٥ سم
الوصف : قوام الصورة شخص واقف وامامه سيده كأنهما يتحدثان الصورة من المدرسة
المغولية الهندية
القرن ١٠ هـ - ١٦م

لوحة رقم (١٦٠)

المادة : كاغد
رقم السجل : ١٩٤٢
المقاس : ٢٧ سم طول × ١٦ سم عرض
الوصف : صورة شخصيه لاحد افراد الطبقة الارستقراطيه .
المدرسة المغولية الهندية .
القرن ١٠ هـ - ١٦م

لوحة رقم (١٦١)

المادة : كاغد

رقم السجل : ١٩٣٩
المقاس : ٤٥ سم طول × ٢٨,٥ عرض
الوصف : صورة تمثل مجموعة من النساء احداهما تحمل آله موسيقية واطار الصورة عبارة عن زخرفة نباتية ، وهناك اطار عريض واطارات صغيرة .
المدرسة الهندية المحلية
القرن ١٢ هـ - ١٨ م

لوحة رقم (١٦٢)
المادة : كاغد
الوصف : نساء فى مصر من المدرسة المغولية الهندية
القرن (١١هـ ١٧ م)

لوحة رقم (١٦٣)
المادة : كاغد
المجموعة : متحف طوبقا بسراى
الوصف : تصويره من مخطوط هرنامه تشمل منظر صيد
المقاس : ارتفاع المخطوط ٤٣,٥ سم
تركيا القرن ١٠ هـ - ١٦ م

لوحة رقم (١٦٤)
المادة : كاغد
لمجموعة : متحف طوبقا بسراى
الوصف : تصويره من سيرنامه مراد الثالث
تمثل بدايه سير الموكب
المقاس : ارتفاع المخطوط ٣٣,٧
تركيا القرن ١٠ هـ - ١٦م

لوحة رقم (١٦٥)
المادة : كاغد
المجموعة : متحف طوبقا بسراى
الوصف : تصويره من « سيرنامه وهبى » أحمد الثالث تمثل عرض لرعاة البقر .
المقاس : ارتفاع المخطوط ٣٧,٥ سم
تركيا القرن سنه ١٧٠٣ - ١٧٣٠م

لوحة رقم (١٦٦)
المادة : كاغد

المجموعة : متحف طوبقا بسراى
الوصف : تصويره من « سيرنامه وهبى » احمد الثالث تمثل المسرح المتجول « الملاهى »
المقاس : ارتفاع المخطوط ٣٧,٥
تركيا سنه ١٧٠٣ - ١٧٣٠م

لوحة رقم (١٦٧)

المادة : جلدة كتاب
رقم السجل : ١٧٠٥
المقاس : ١٧,٥ × ١٤,٥
الوصف : جلدة كتاب متأكلة الاطارف لها أركان مثلثه وفى الوسط جامه مفصصه داخلها اشكال هندسية
مصر : العصر المملوكى القرن ال ١٤ - ١٥م

لوحة رقم (١٦٨)

المادة : جلدة كتب
رقم السجل : ١٢٥١
المقاس : ١٨ × ١٤ سم
الوصف : جلدة كتاب متأكلة الاطراف لها اركان مثلثة تحدد فيها ثلاثة دوائـر متلاحقـة وفى الوسط نجد نجم كبيرة داخلها رسوم هندسية .
مصر العصر المملوكى القرن ٨هـ - ١٤م

لوحة رقم (١٦٩)

المجموعة : مجموعة خاصه ببرلين
المادة : جلدة كتاب٨/٧ ٩ × ٢/١ ٧ بوصه
الوصف : جلدة كتـاب من الجلد البنى المحمر يحتـوى على ميـدالية فى الـوسط وارباع ميدالية فى الاركان وتحتوى جميعها على زخارف أرابيسك
تركيا ١٢ هـ - ١٨م

اللوحات

الخــزف



لوحة رقم ١



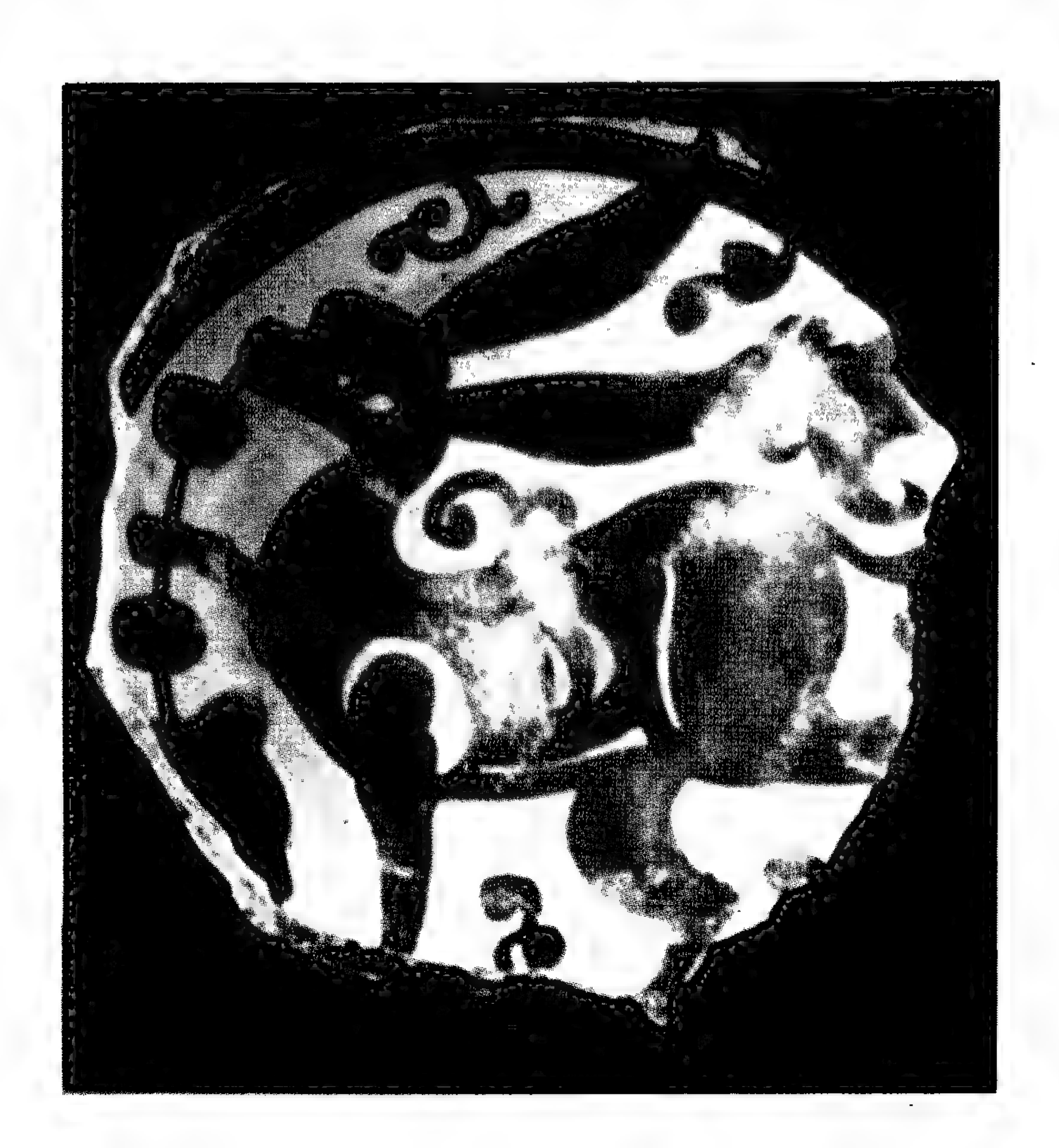
لوحة رقم ٢



لوحة رقم ٣



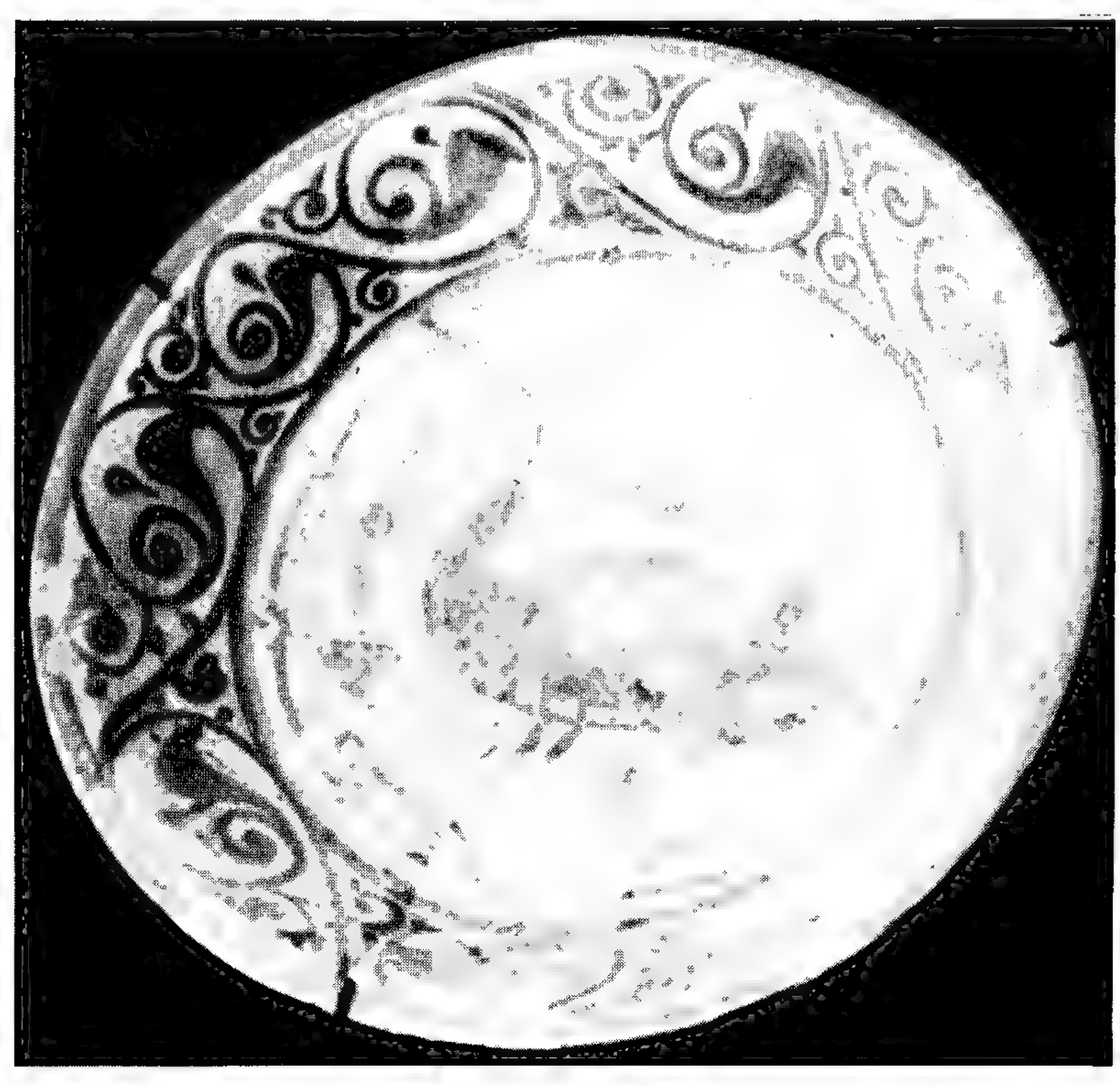
لوحة رقم ٤



لوحة رقم ٥



لوحة رقم ٦



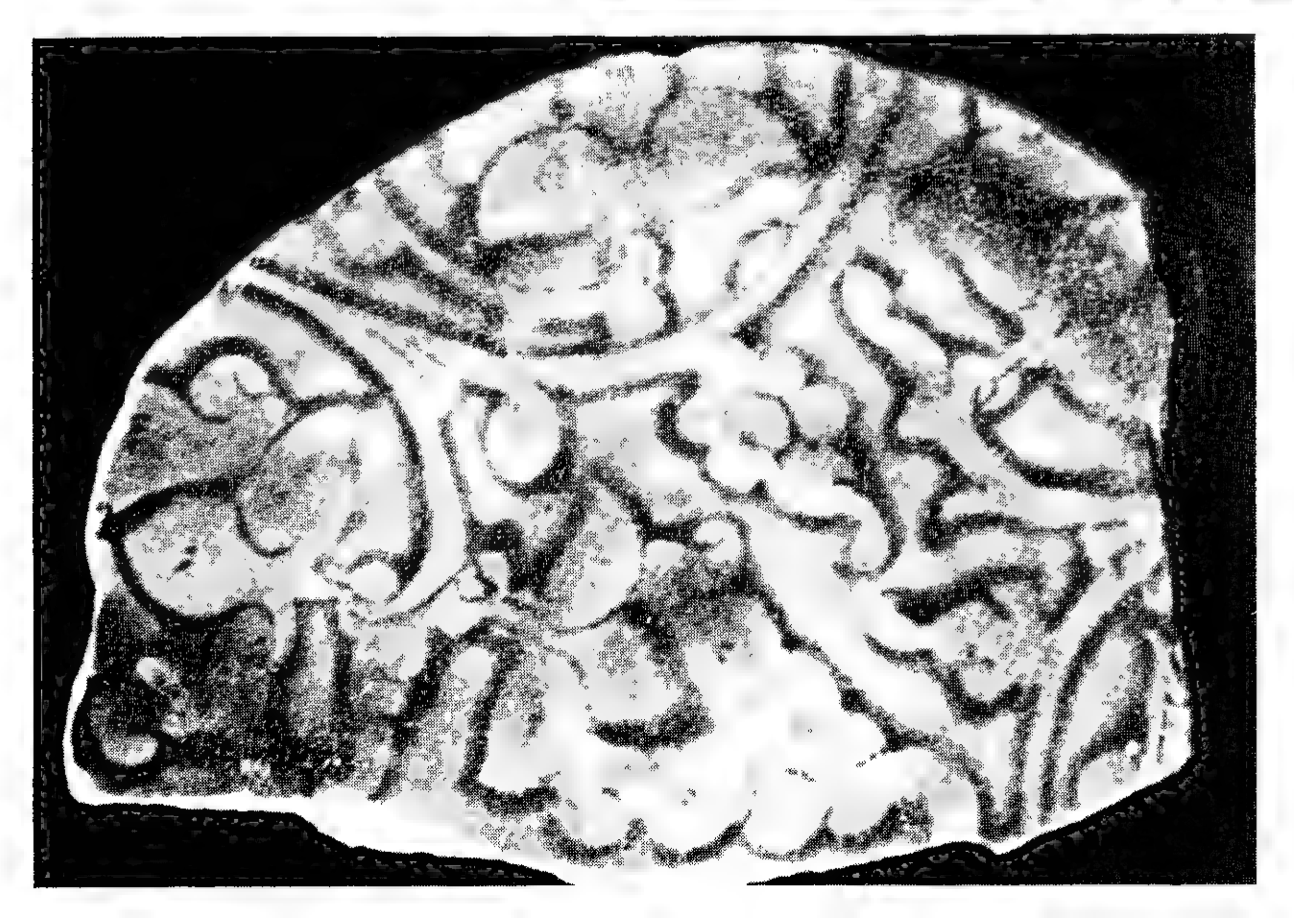
لوحة رقم ٧



لوحة رقم ٨



لوحة رقم ٩



لوحة رقم ١٠



لوحة رقم ١١

لوحة رقم ١٢

لوحة رقم ١٣



لوحة رقم ١٤



لوحة رقم ١٥



لوحة رقم ١٦



لوحة رقم ١٧



لوحة رقم ١٨



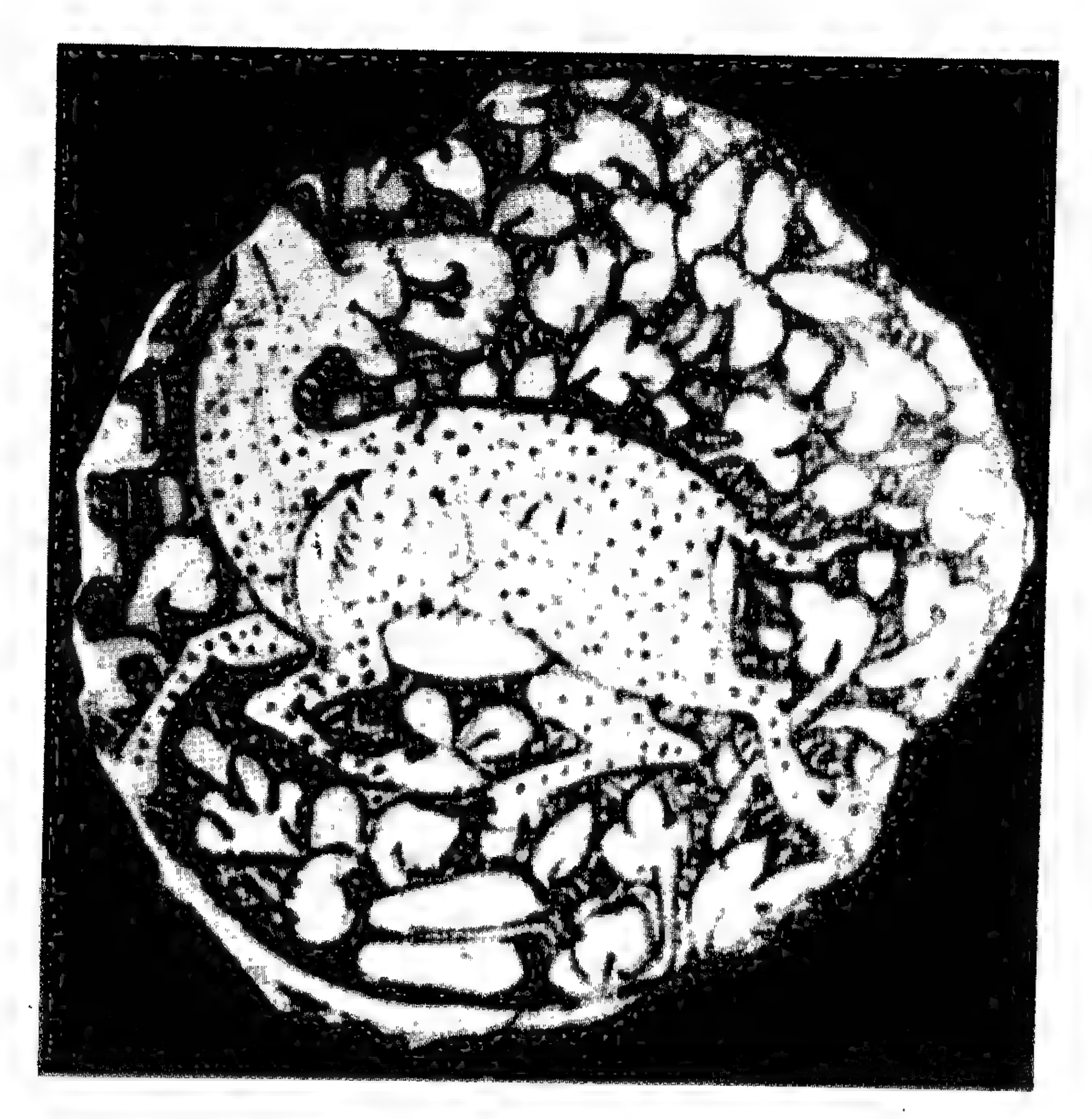
[illegible] رقم ١٩



لوحة رقم ٢٠



لوحة رقم ٢١



لوحة رقم ٢٢



لوحة رقم ٢٣



لوحة رقم ٢٤



لوحة رقم ٢٥



لوحة رقم ٢٦



لوحة رقم ٢٧ ـ أ



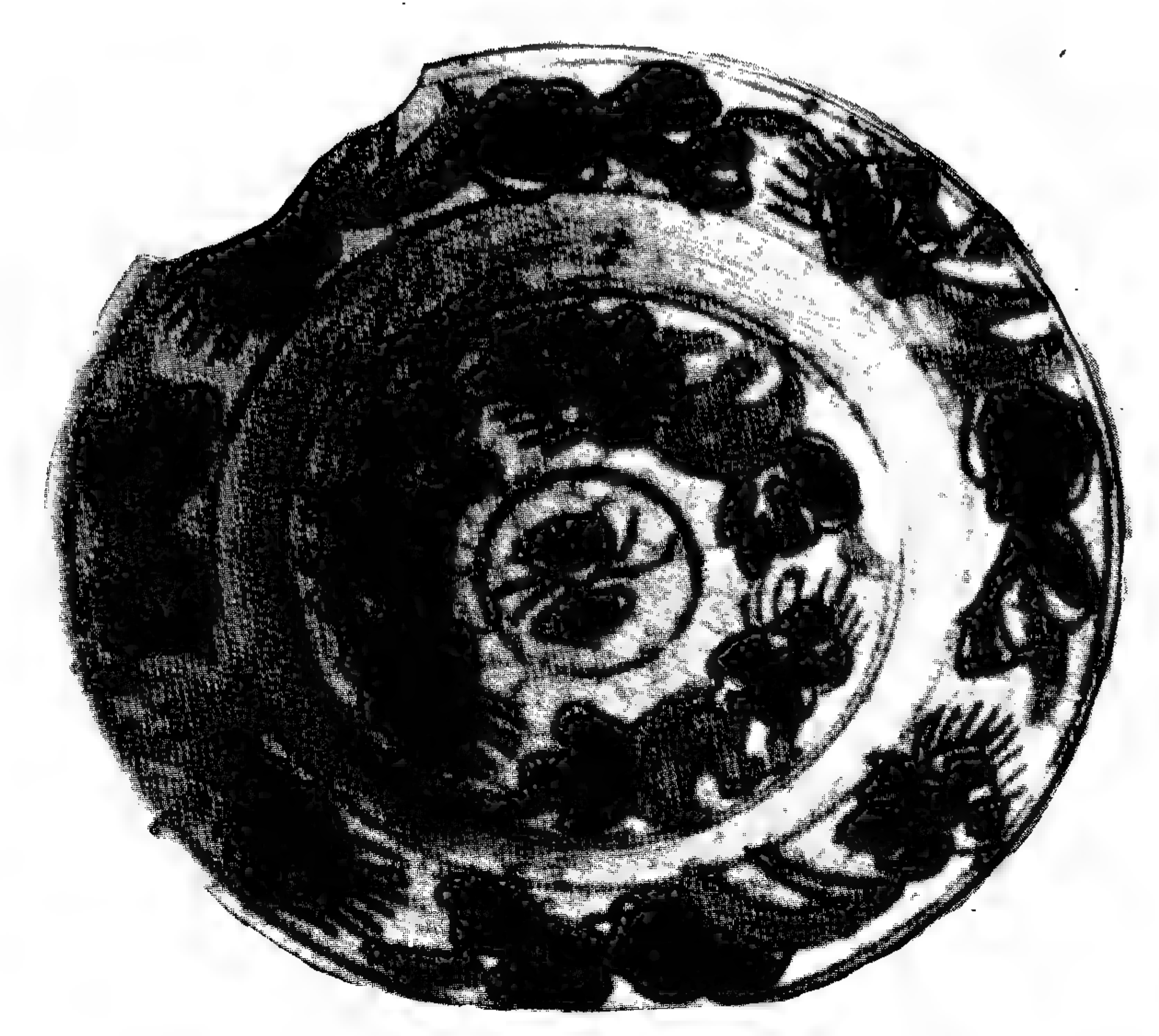
لوحة رقم ٢٧ ـ ب



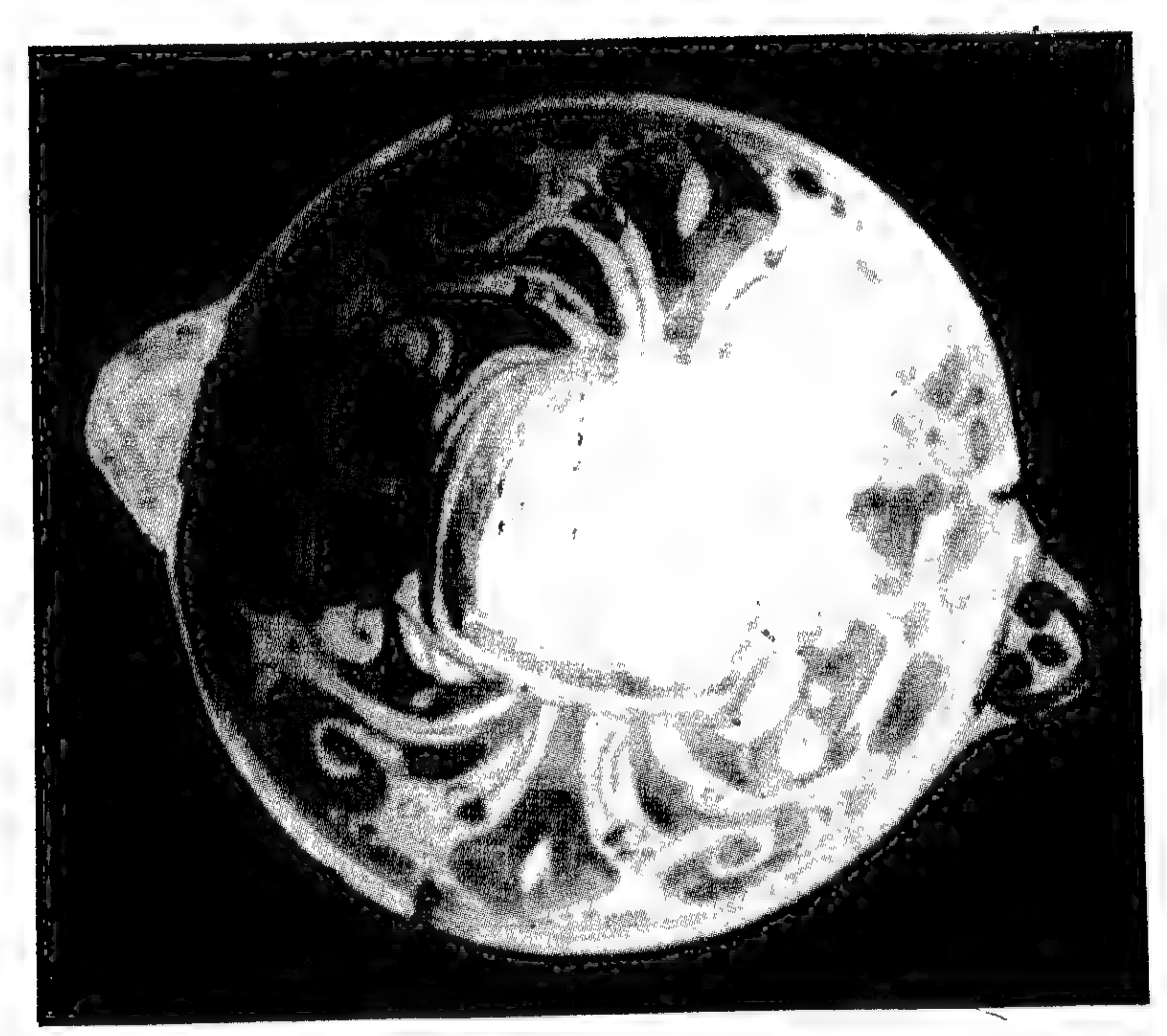
لوحة رقم ٢٨



لوحة رقم ٢٩

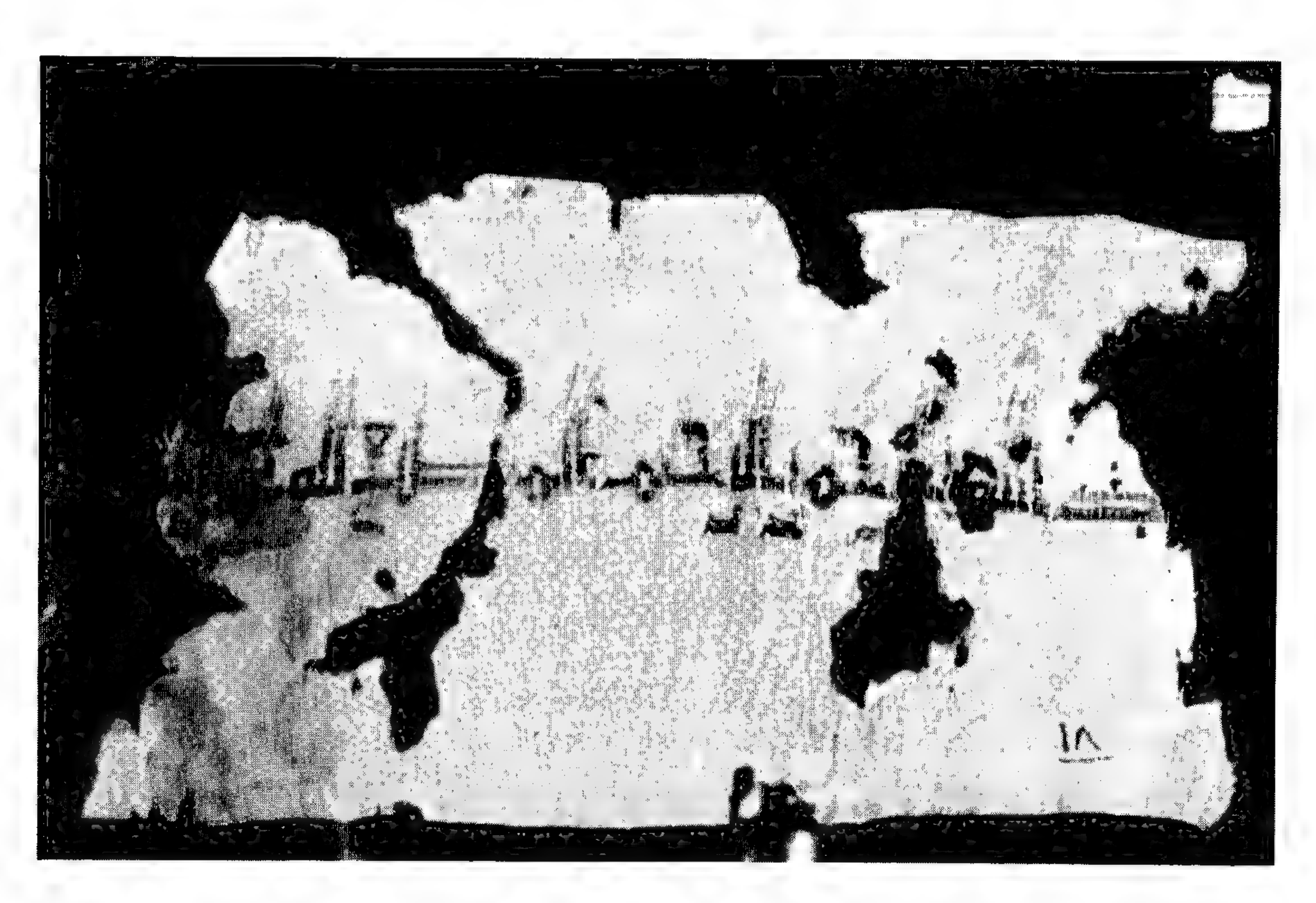


لوحة رقم ٣٠



لوحة رقم ٣١

النسيج



لوحة رقم ٣٢



لوحة رقم ٣٣



لوحة رقم ٣٤



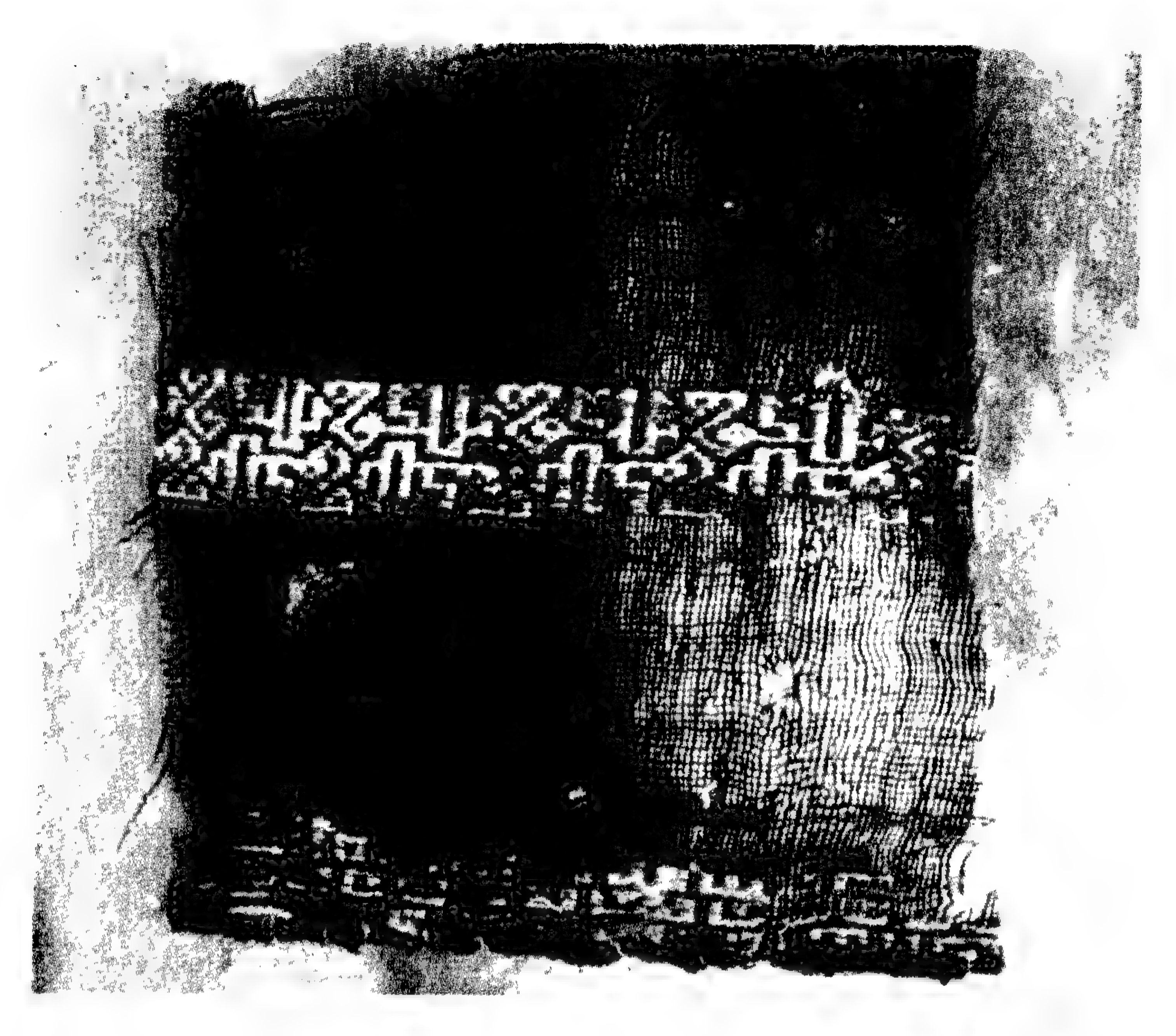
لوحة رقم ٣٥



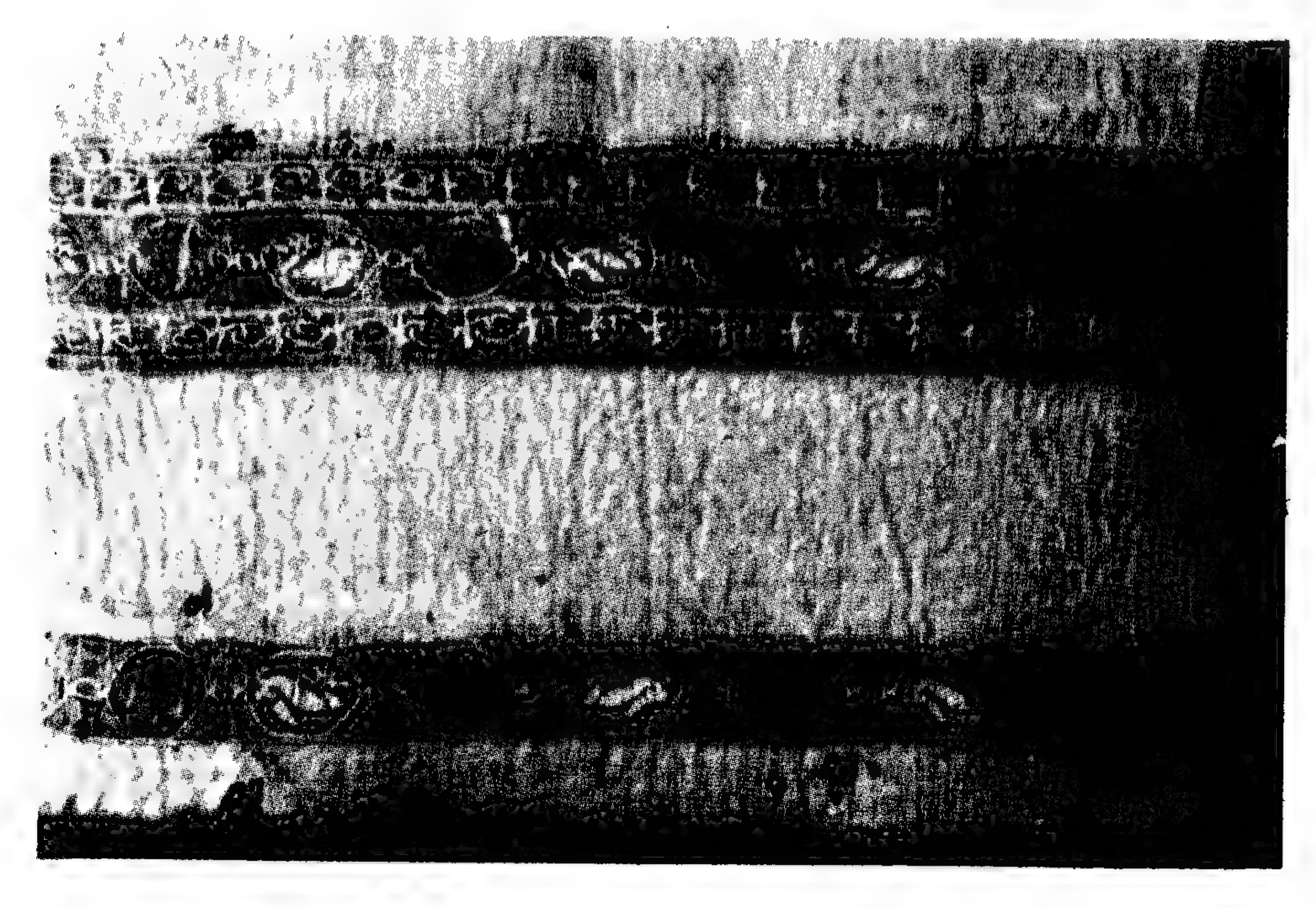
لوحة رقم ٣٦



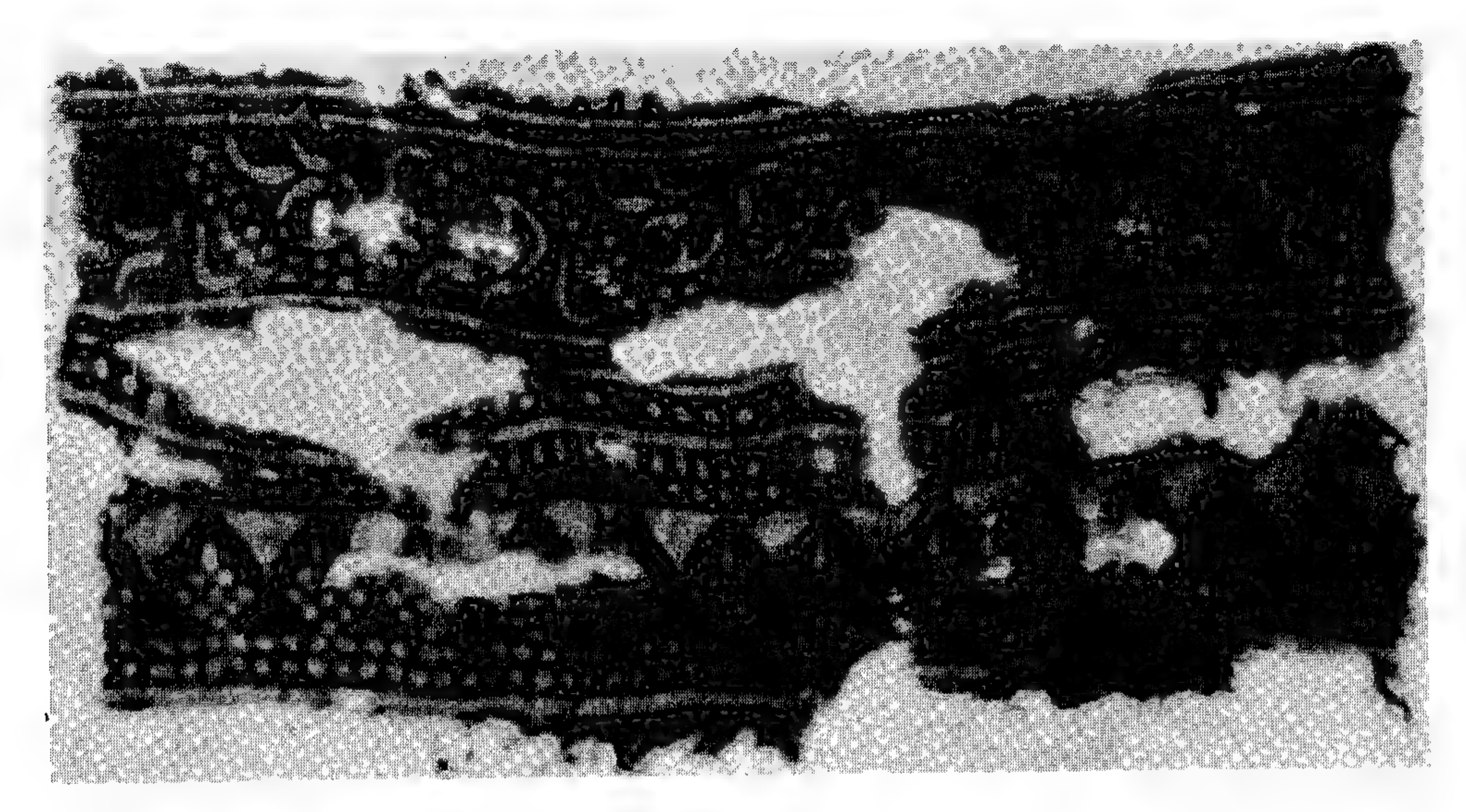
لوحة رقم ٣٧



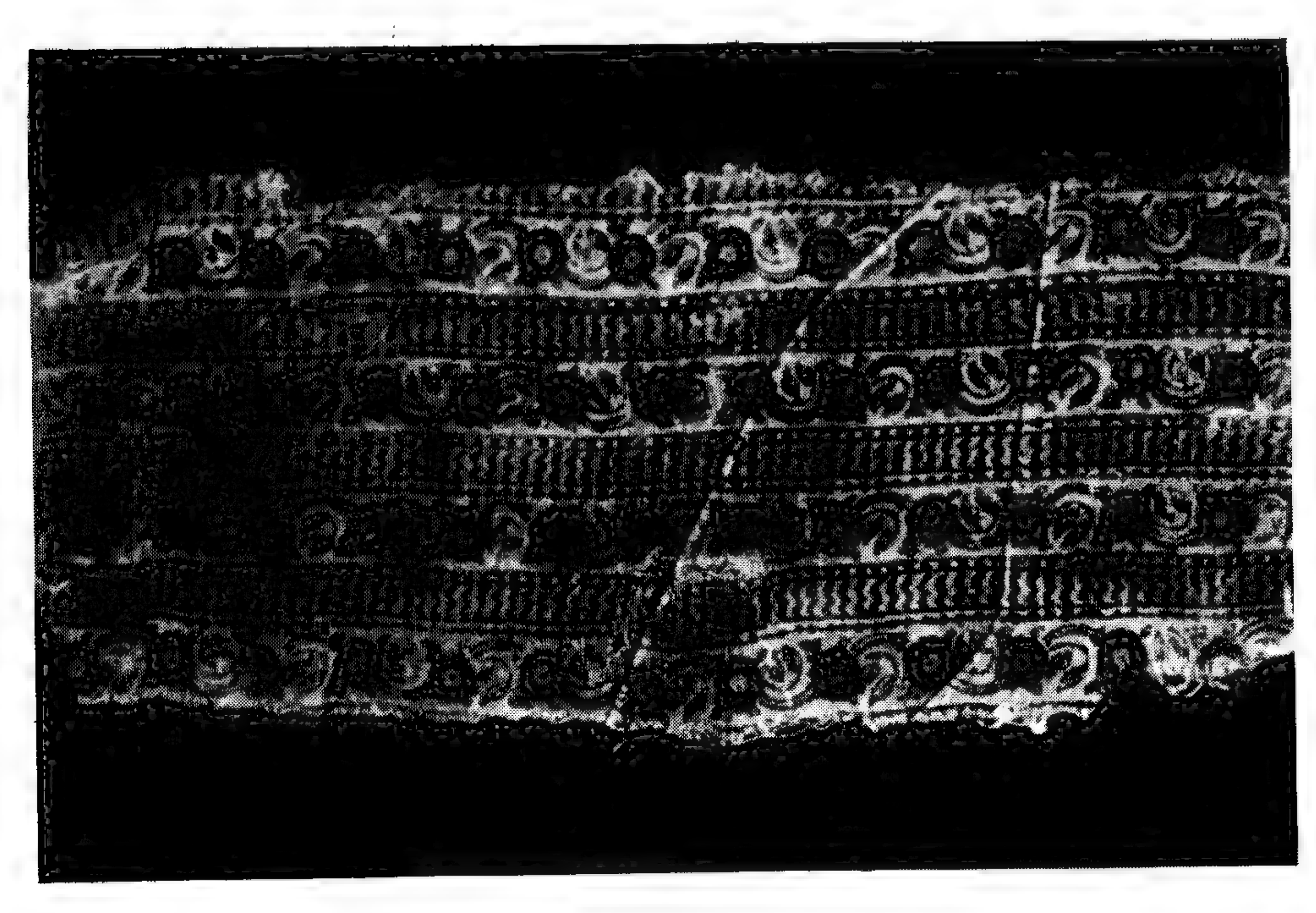
لوحة رقم ٣٨



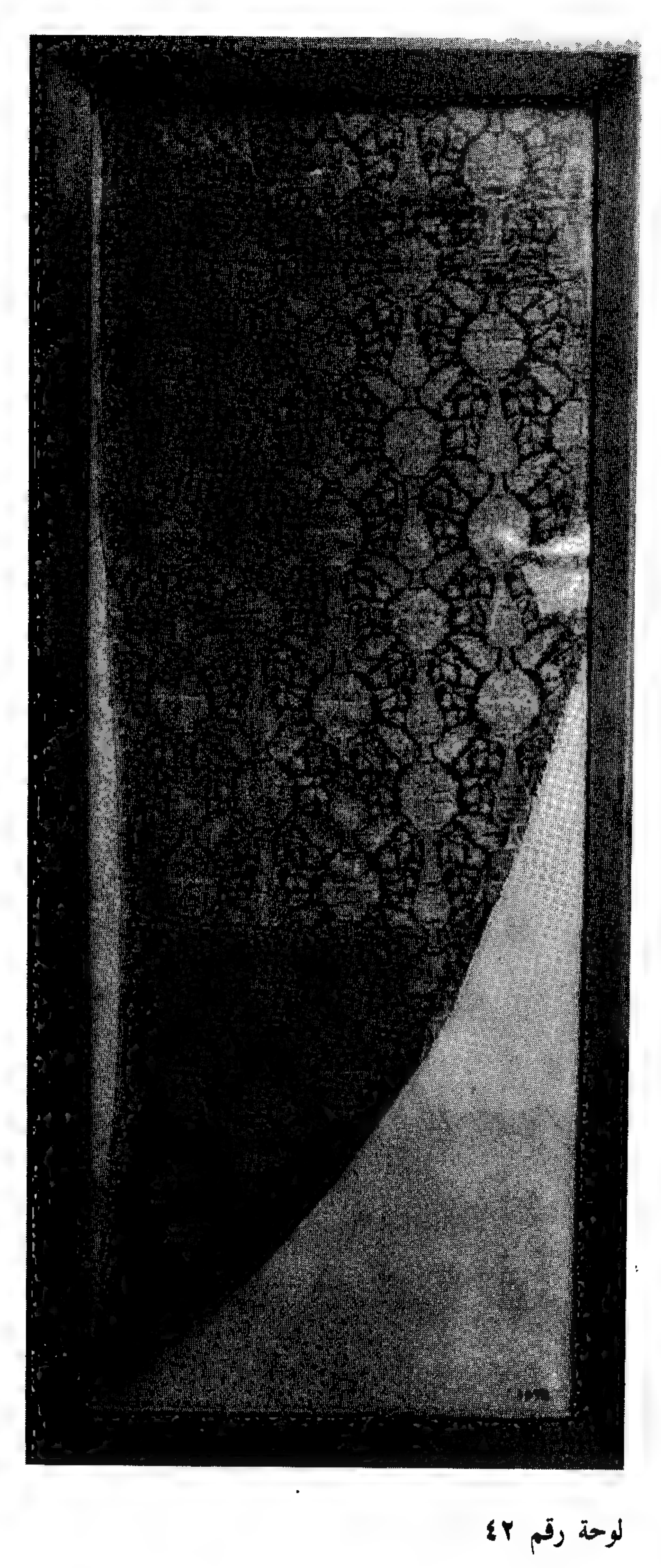
لوحة رقم ٣٩



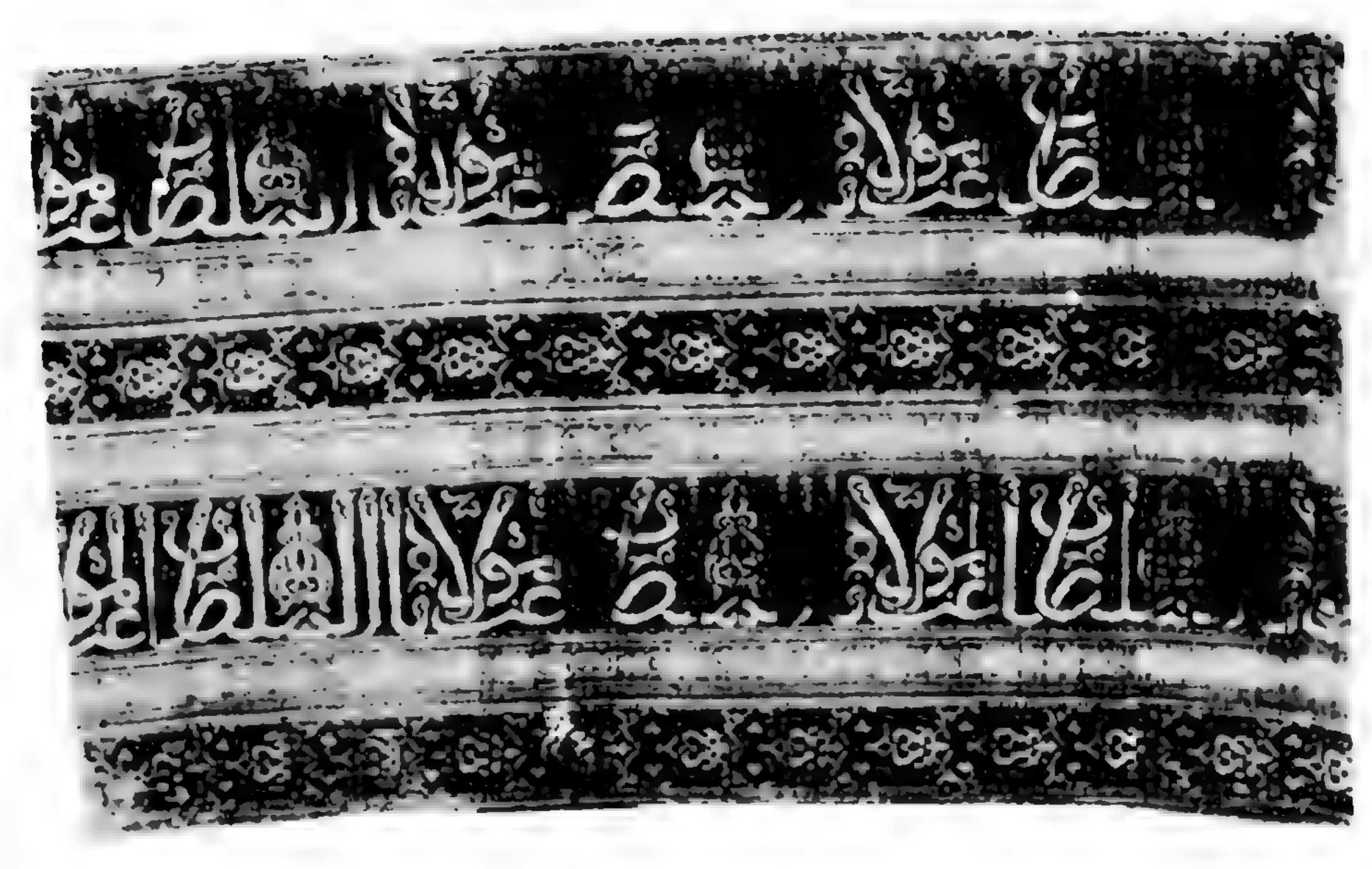
لوحة رقم ٤٠



لوحة رقم ٤١



لوحة رقم ٤٢



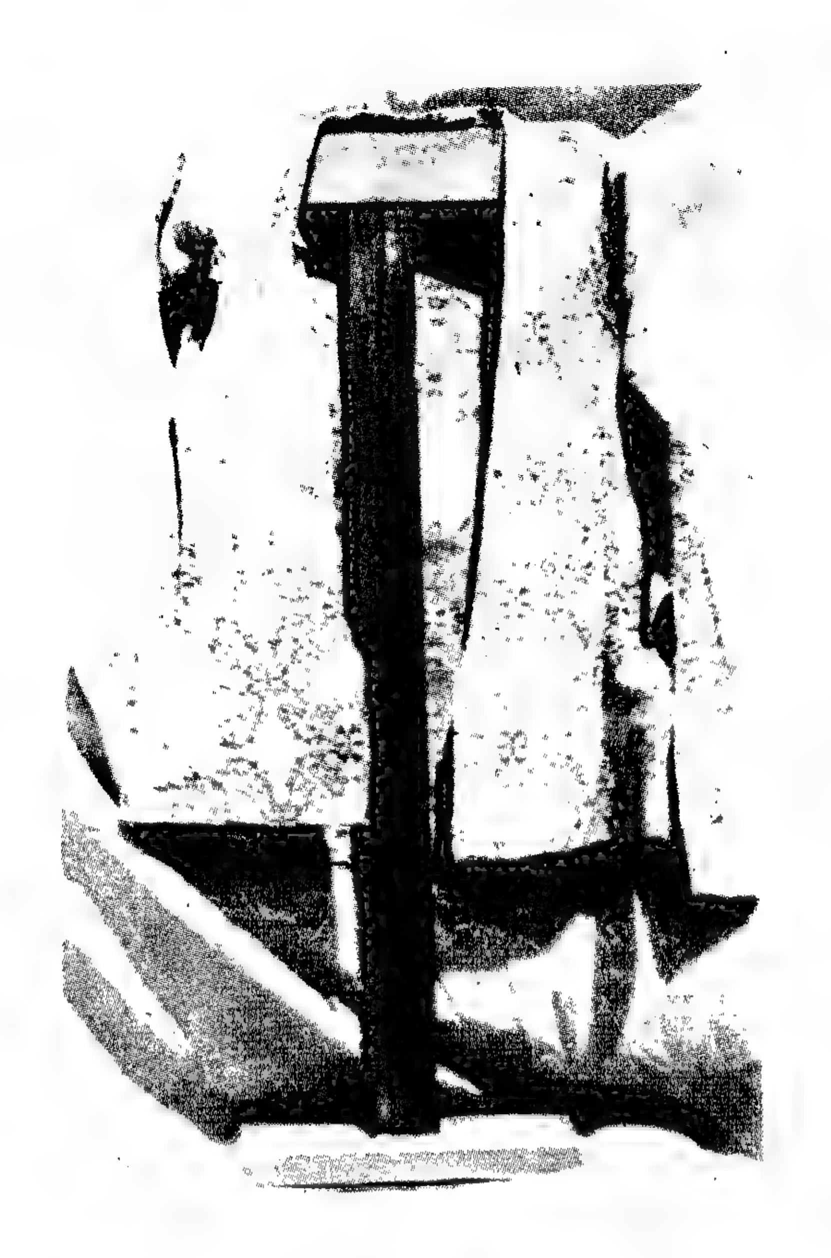
لوحة رقم ٤٣

لوحة رقم ٤٤



لوحة رقم ٤٥

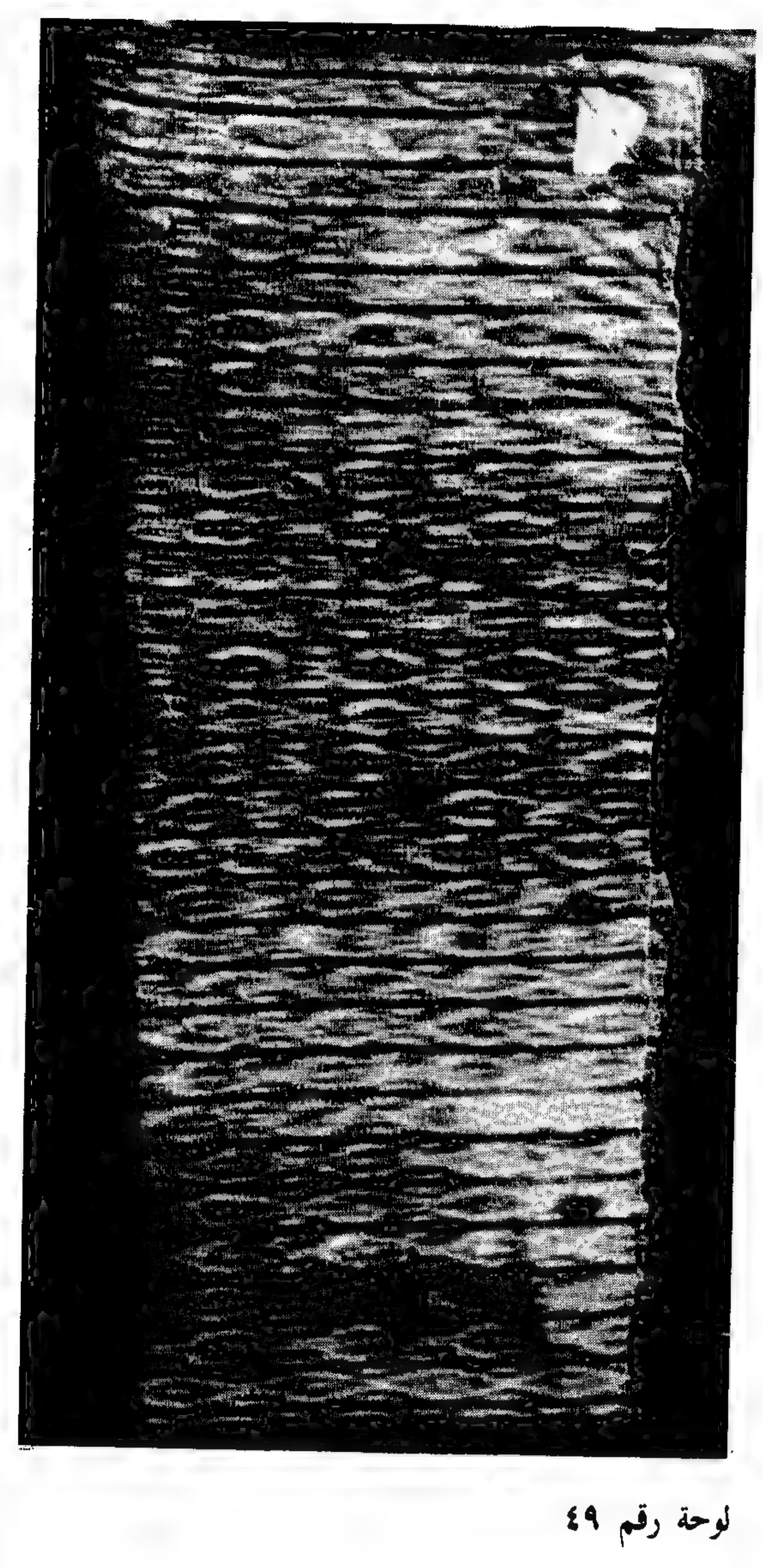
لوحة رقم ٤٦



لوحة رقم ٤٧



لوحة رقم ٤٨



لوحة رقم ٤٩

المعـــادن



لوحة رقم ٥٠



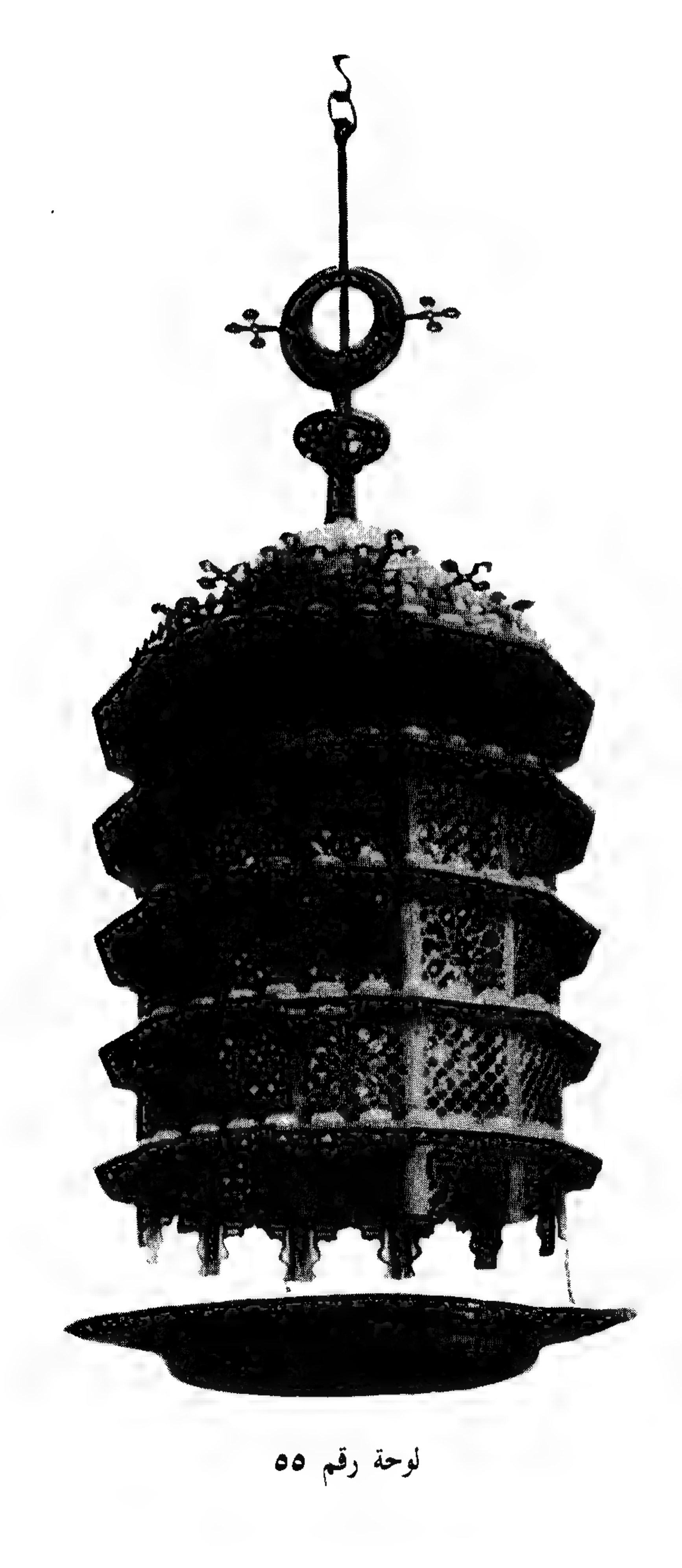
لوحة رقم ٥١

لوحة رقم ٥٢



لوحة رقم ٥٣

لوحة رقم ٥٤



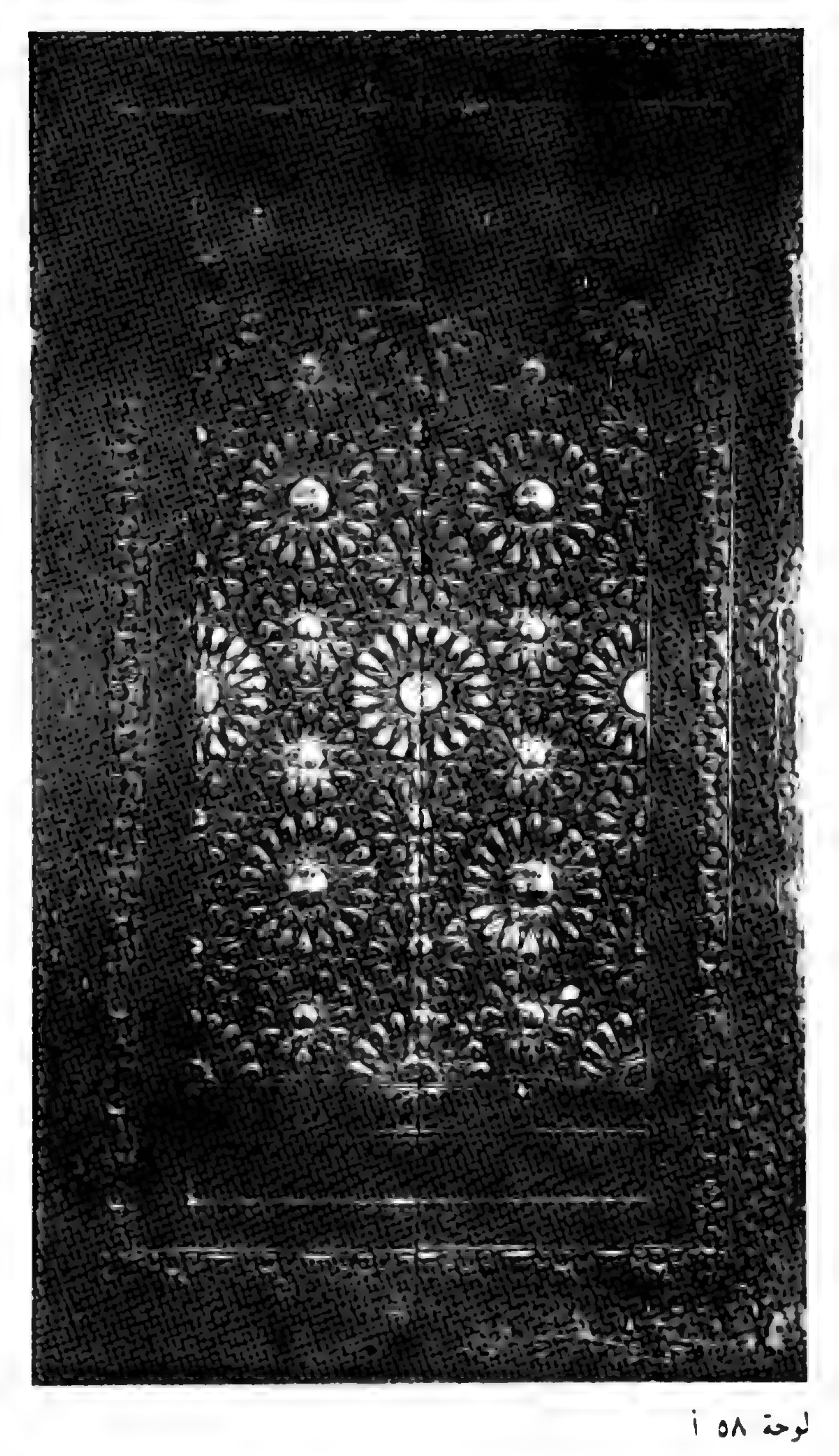
لوحة رقم ٥٥



لوحة رقم ٥٦



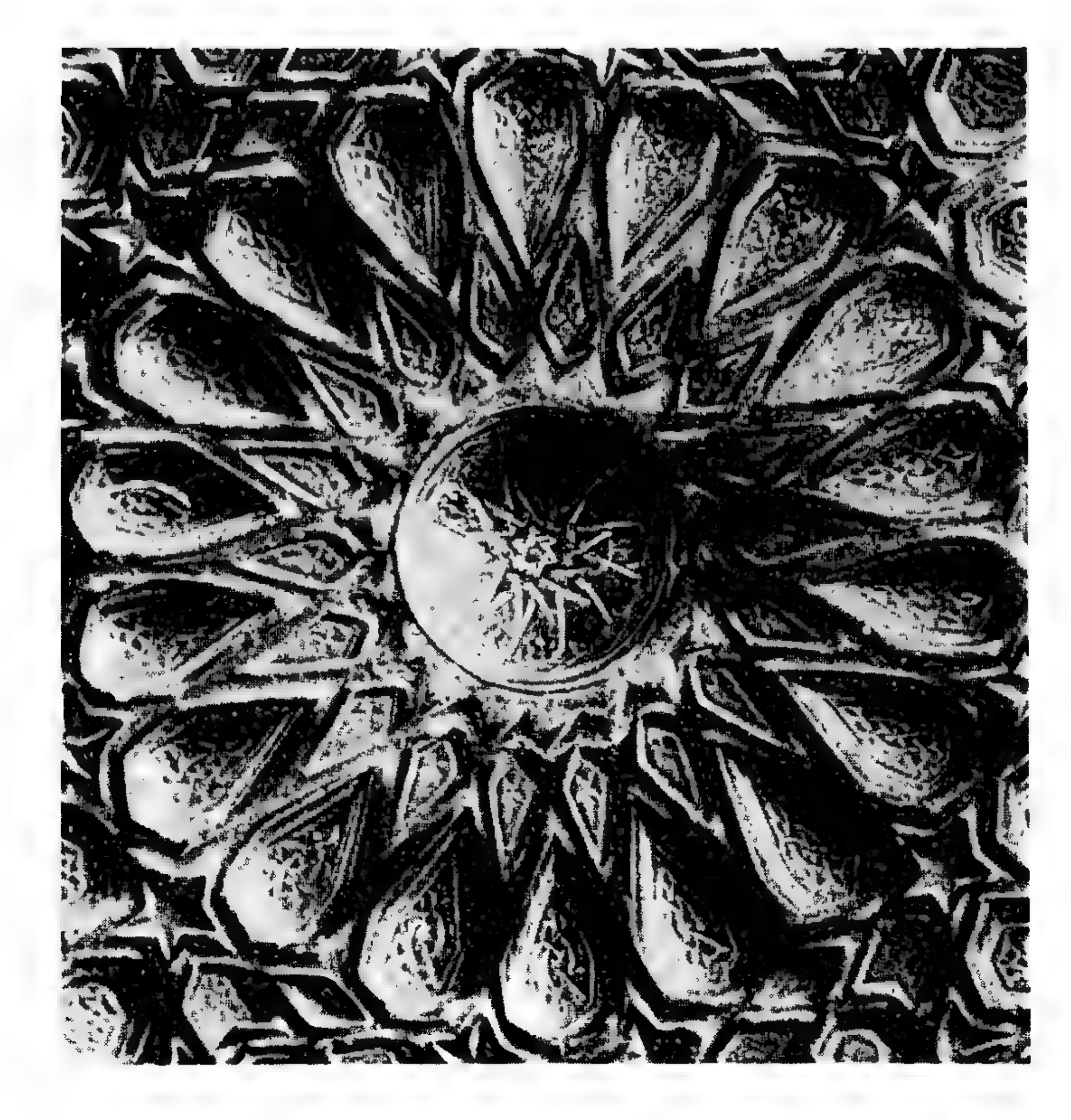
لوحة رقم ٥٧



لوحة ٥٨ أ



لوحة ٥٨ ب



لوحة ٥٨ حـ

لوحة رقم ٥٩

لوحة رقم ٦٠



لوحة رقم ٦١



لوحة ٦٢ أ

لوحة ٦٢ ب



لوحة ٦٣ أ



لوحة ٦٣ ب



لوحة ٦٤ أ

لوحة ٦٤ ب

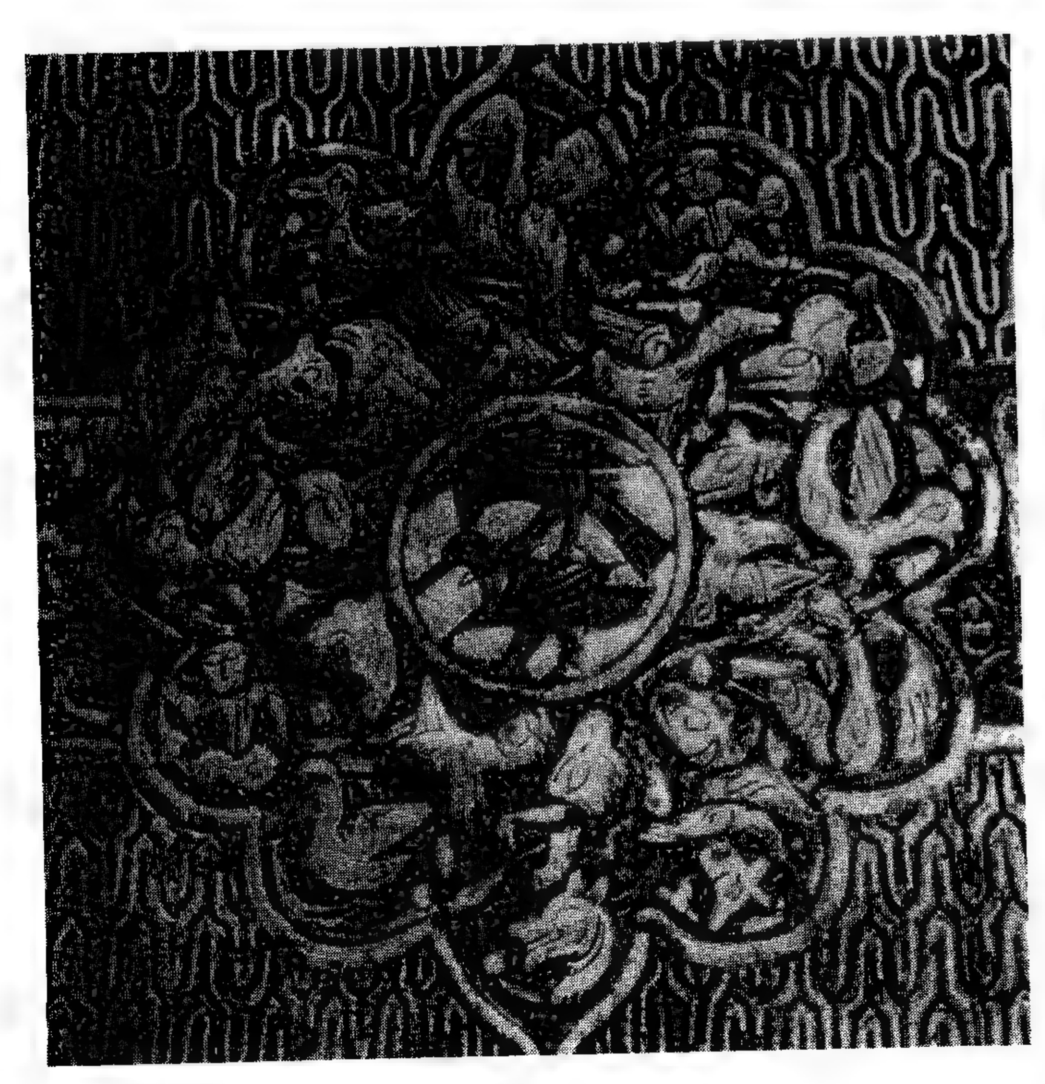
لوحة ٦٤ حـ



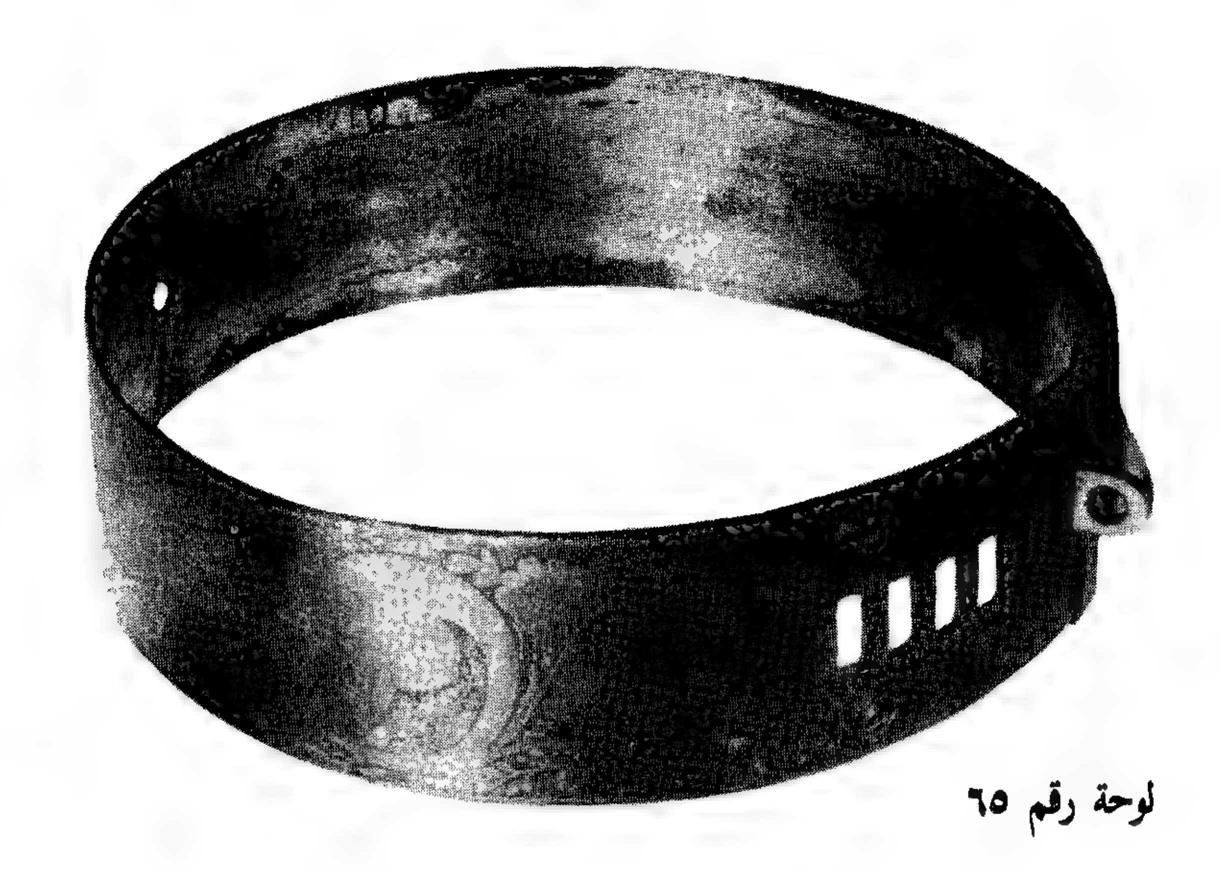
لوحة ٦٤ ء



لوحة ٦٤ هـ



لوحة ٦٤ و



لوحة رقم ٦٥



لوحة رقم ٦٦



لوحة رقم ٦٧



لوحة رقم ٧٣



لوحة رقم ٧٤



لوحة رقم ٧٥



لوحة رقم ٧٦



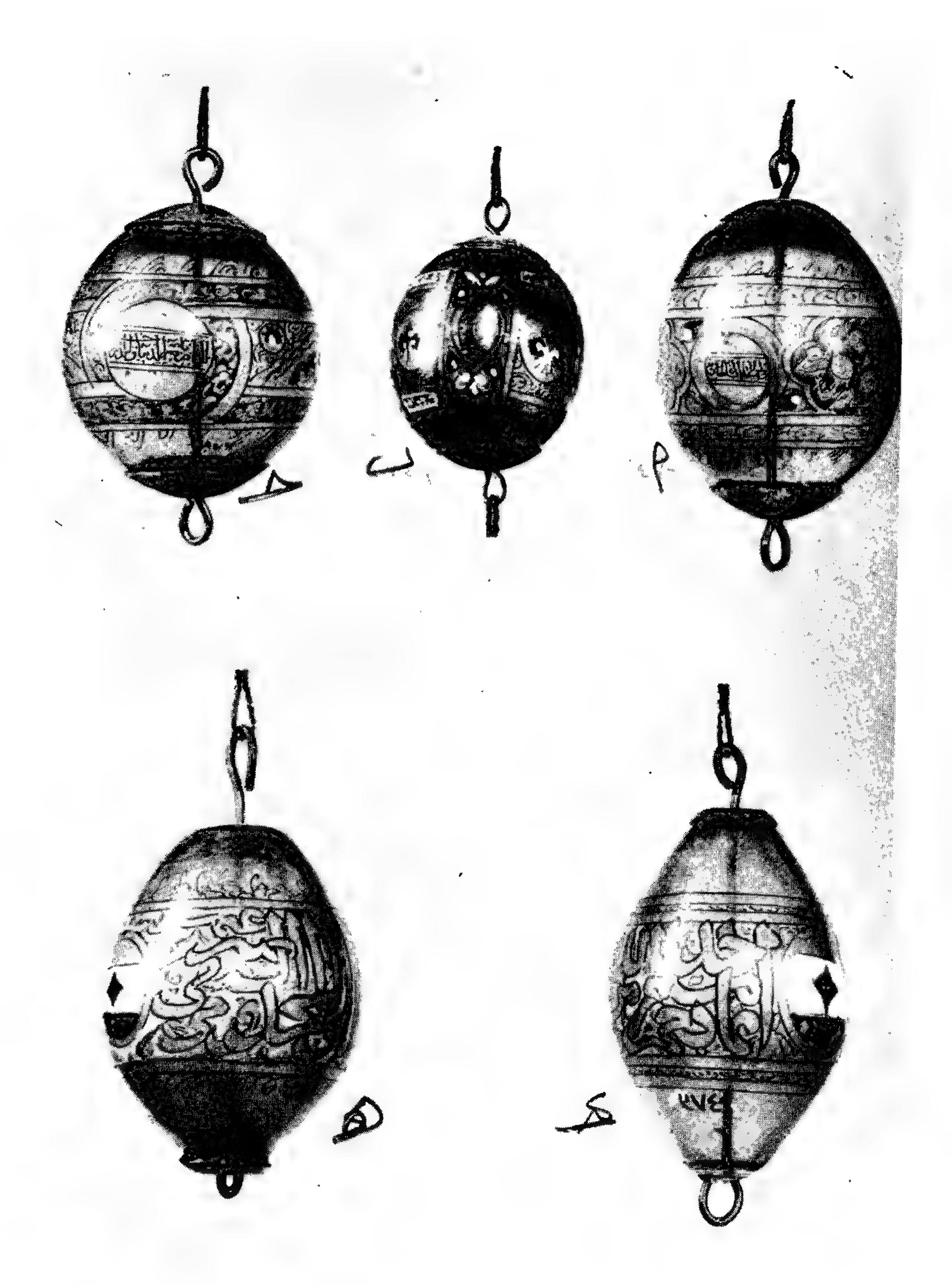
لوحة رقم ٧٧

لوحة رقم ٧٨

لوحة رقم ٧٩



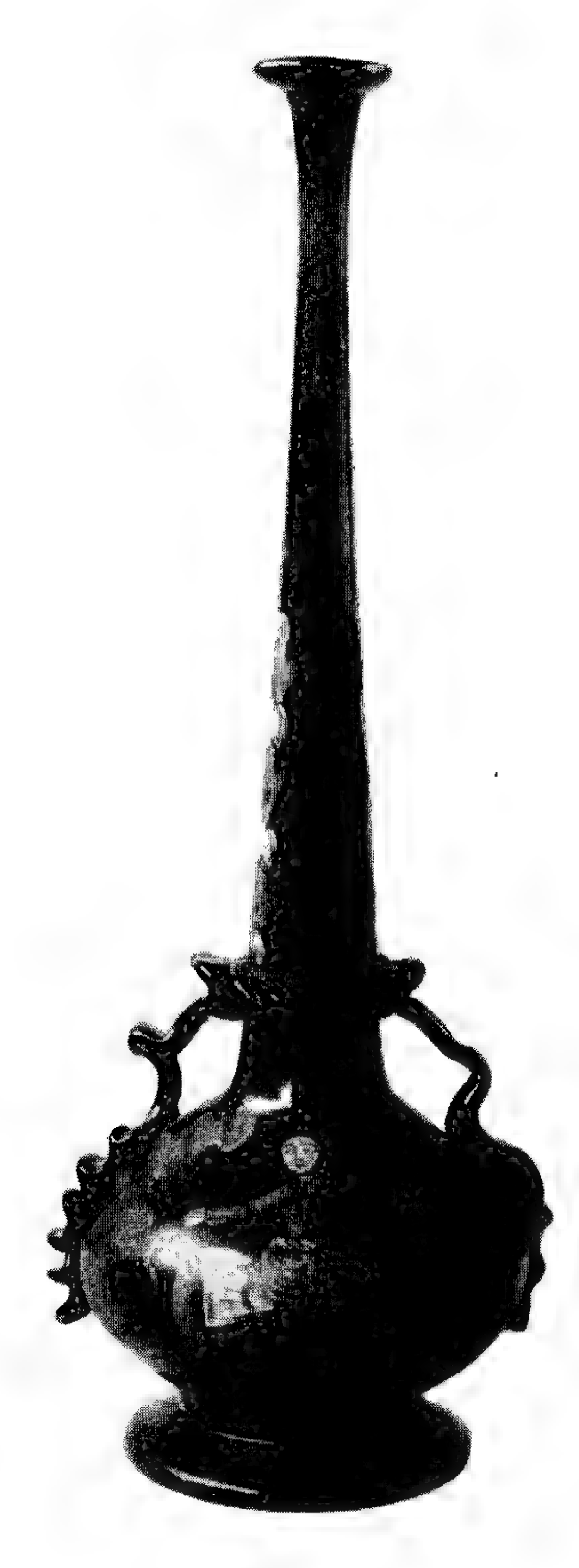
لوحة رقم ٨٠



لوحة رقم ٨١

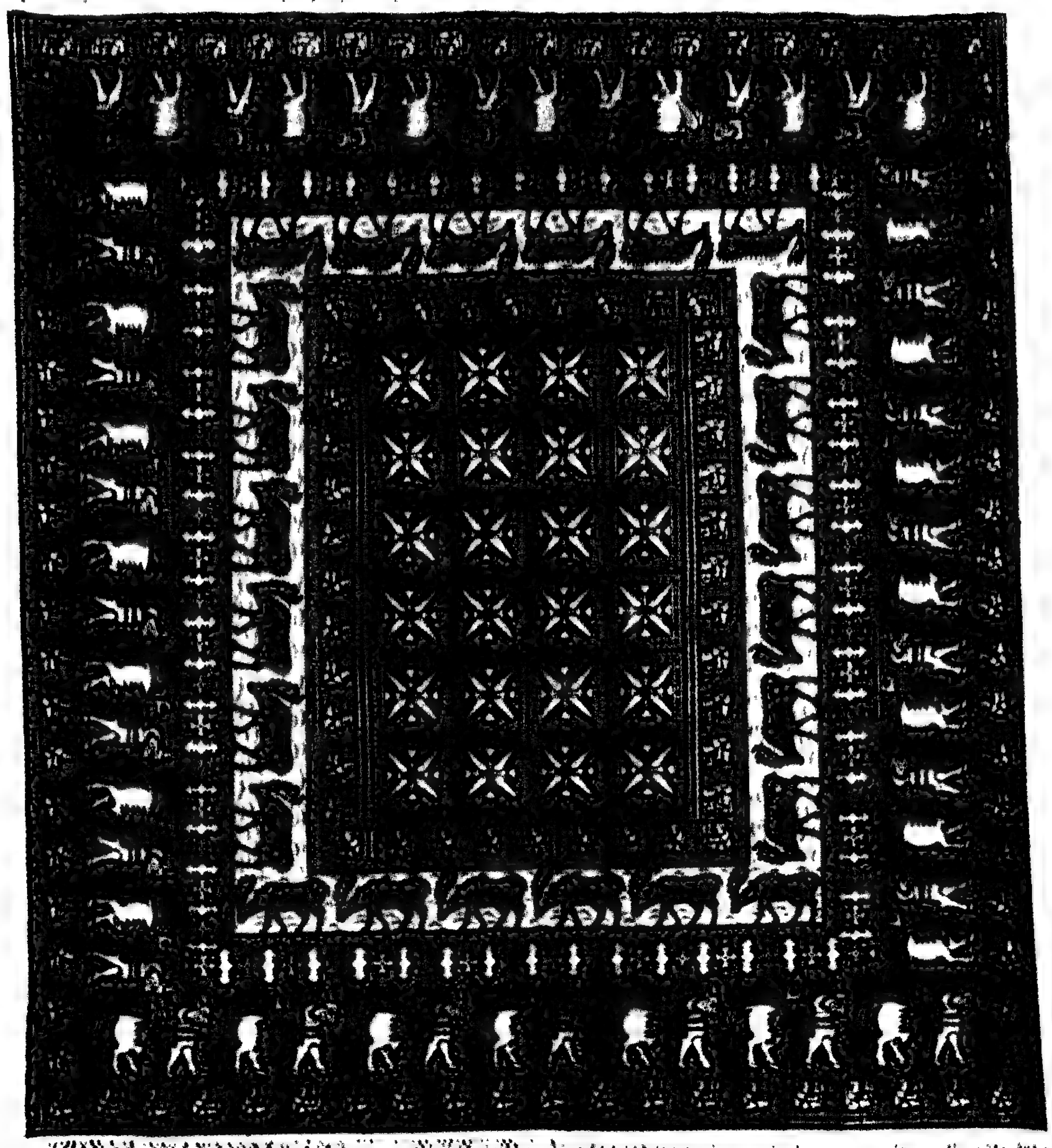


لوحة رقم ٨٢

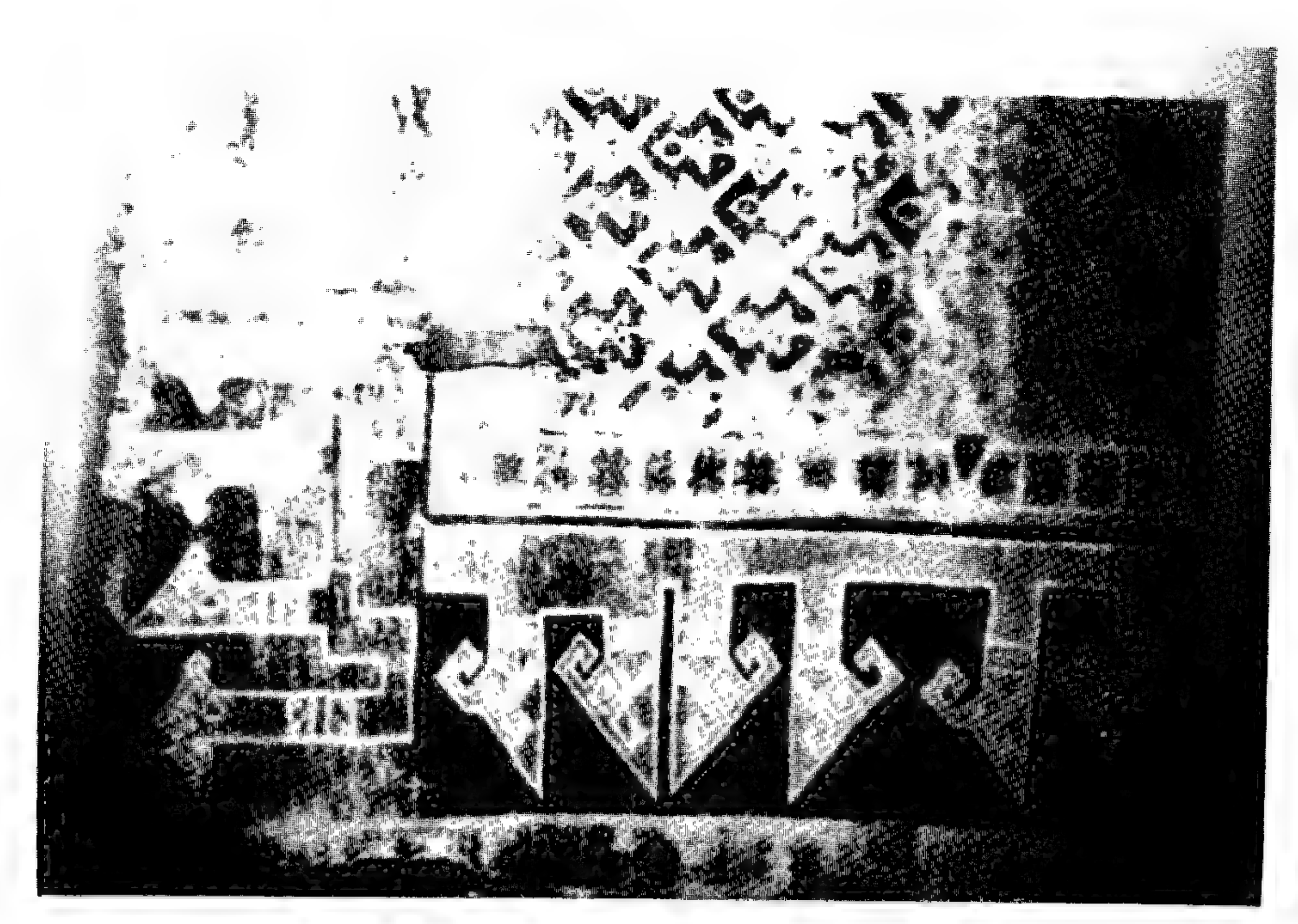


لوحه رقم ۸۳

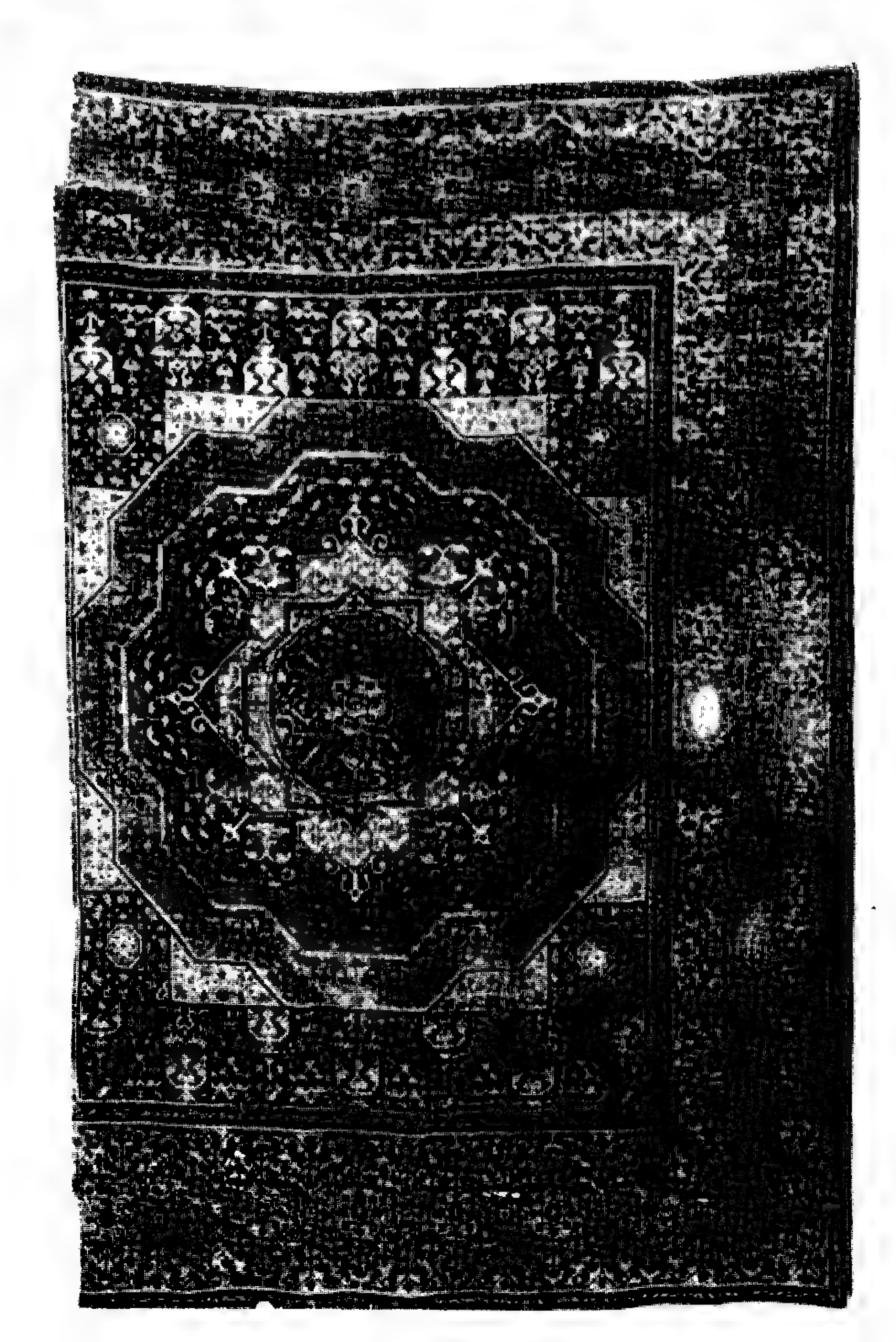
السجـــــــــاد



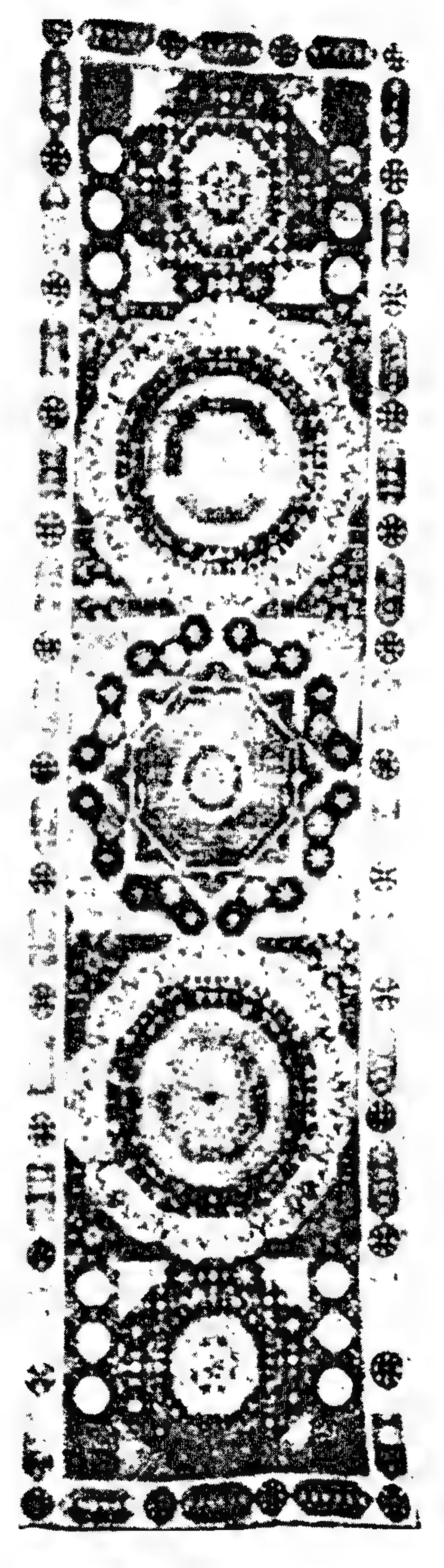
لوحة رقم ٨٤



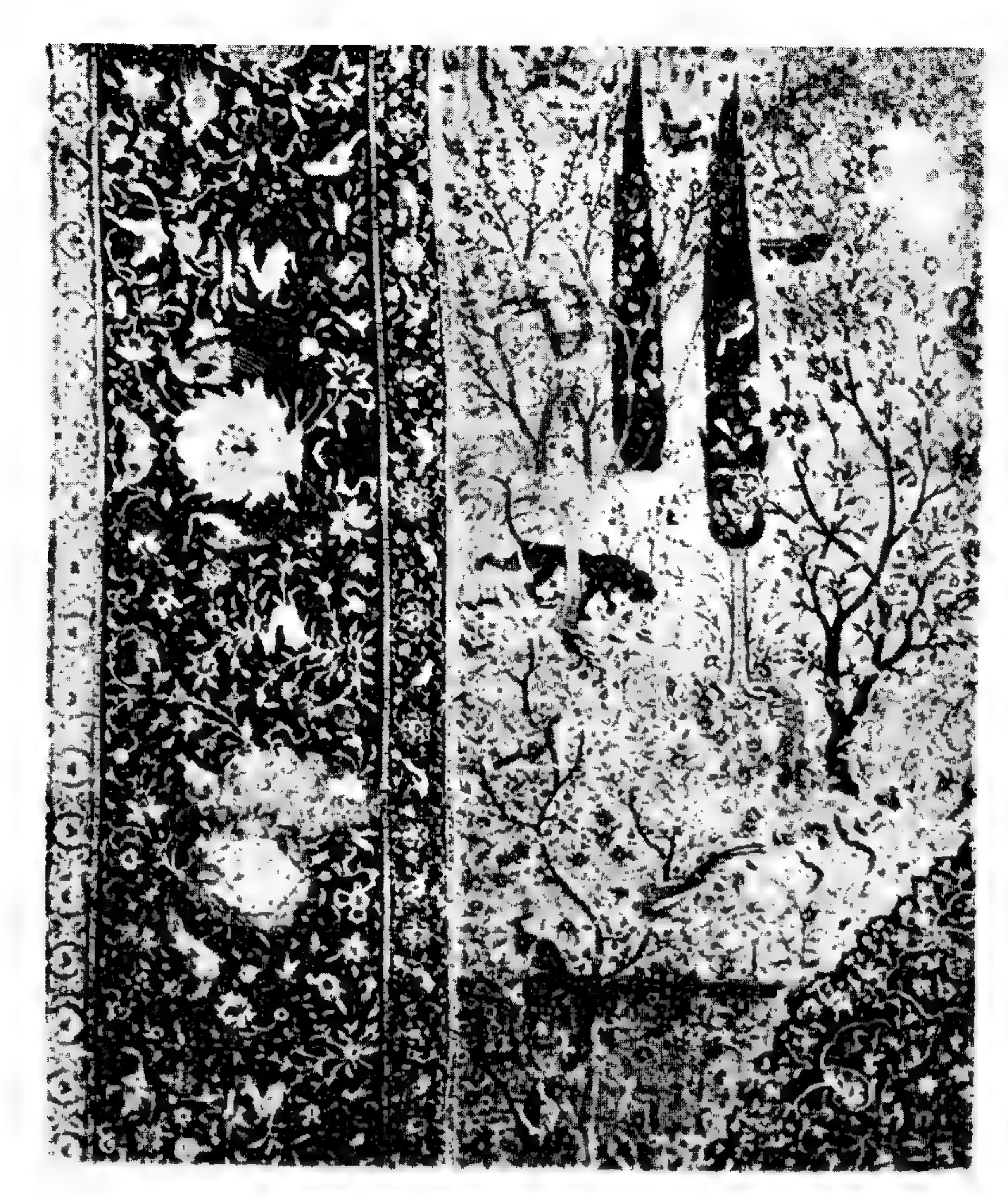
لوحة رقم ٨٥



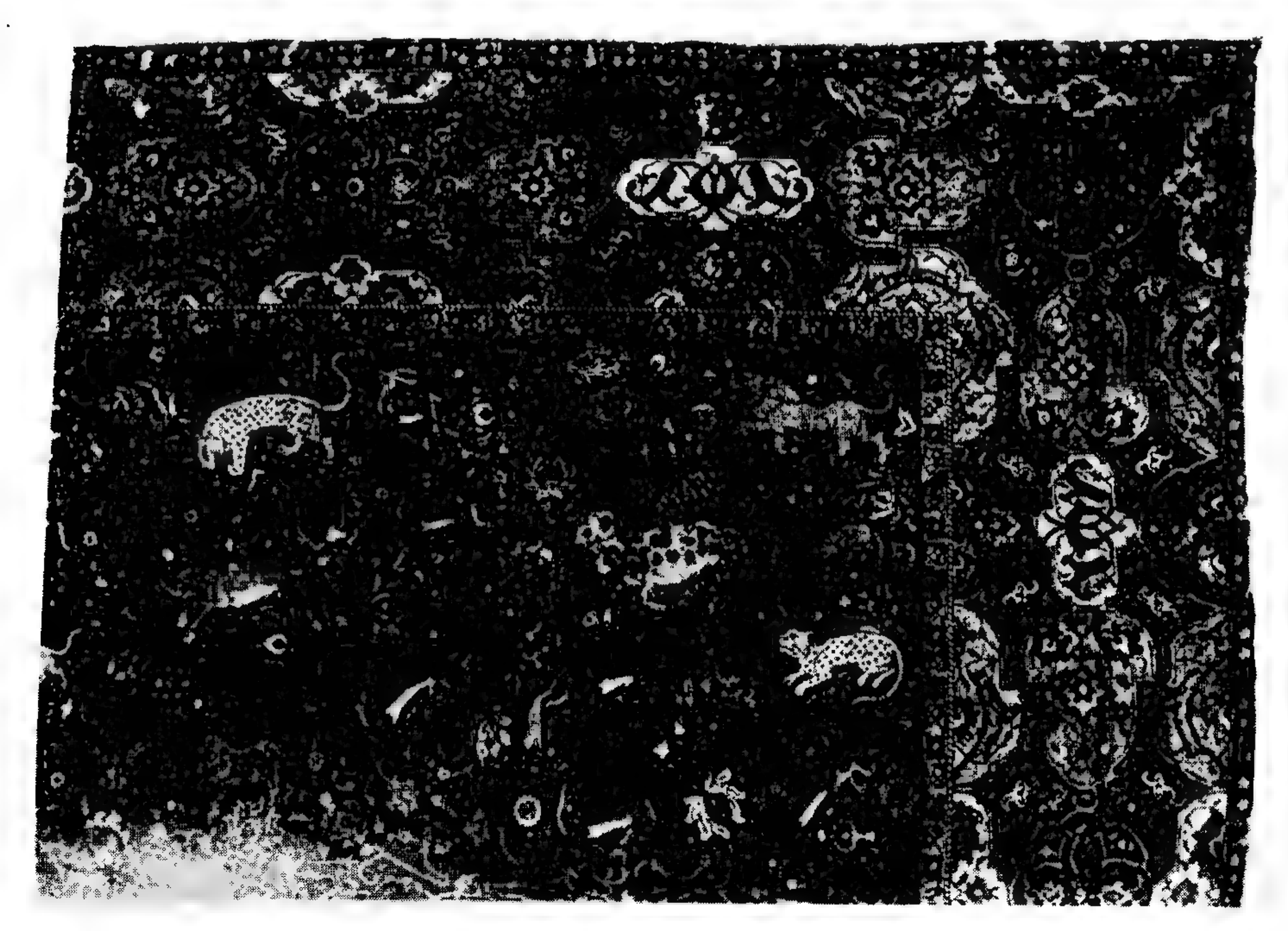
لوحة رقم ٨٦



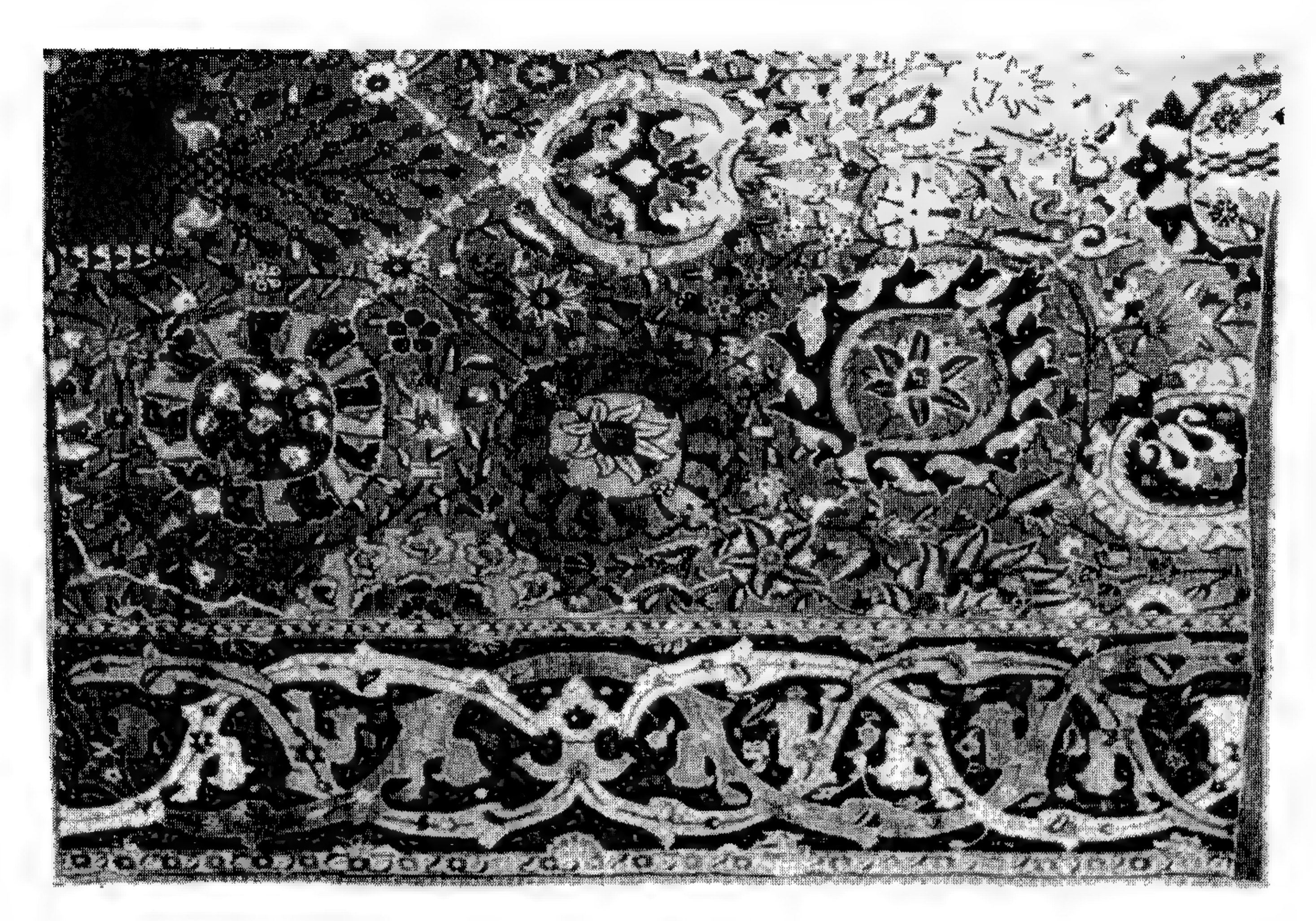
لوحة رقم ٨٧



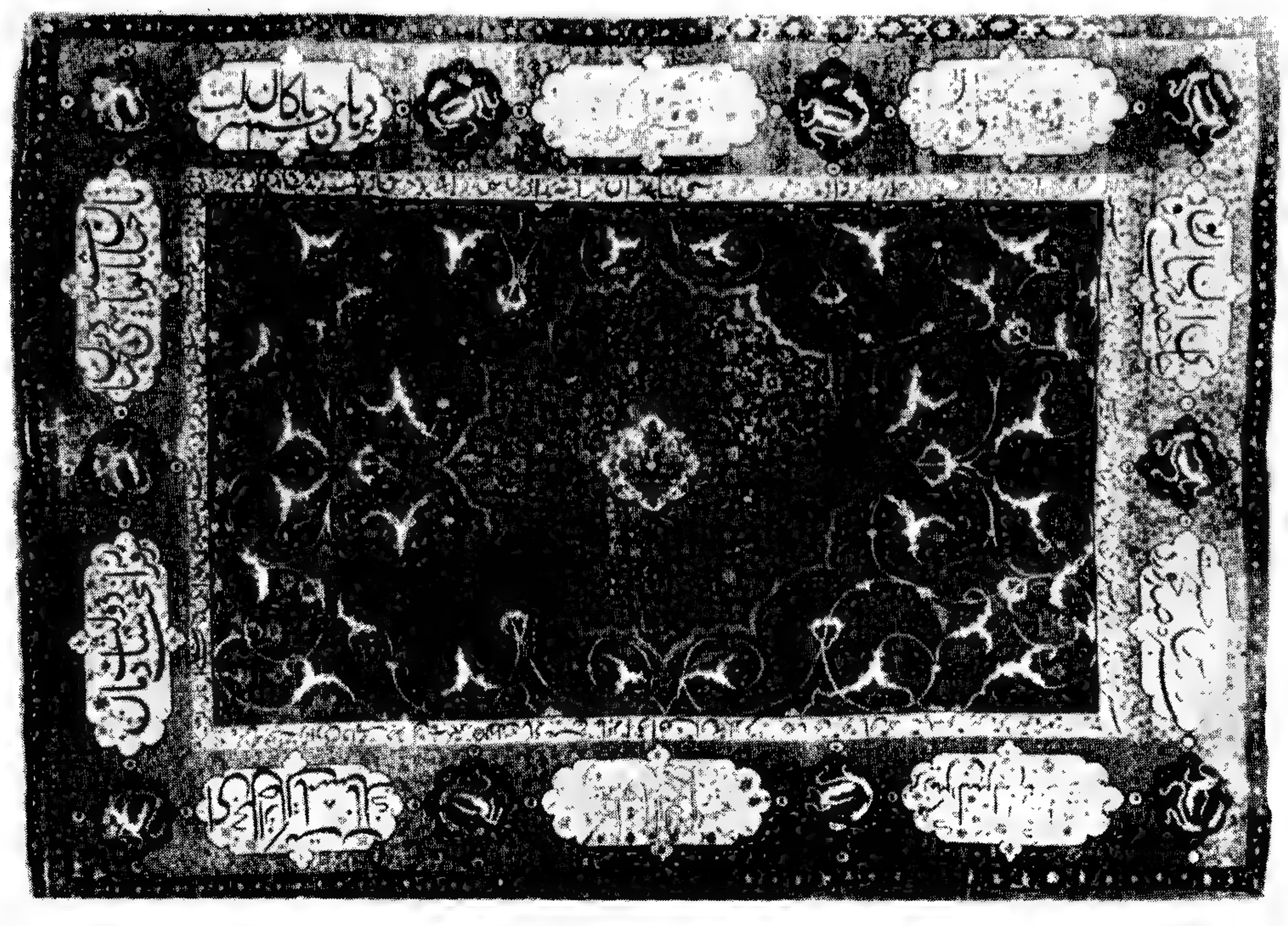
لوحة رقم ٨٨



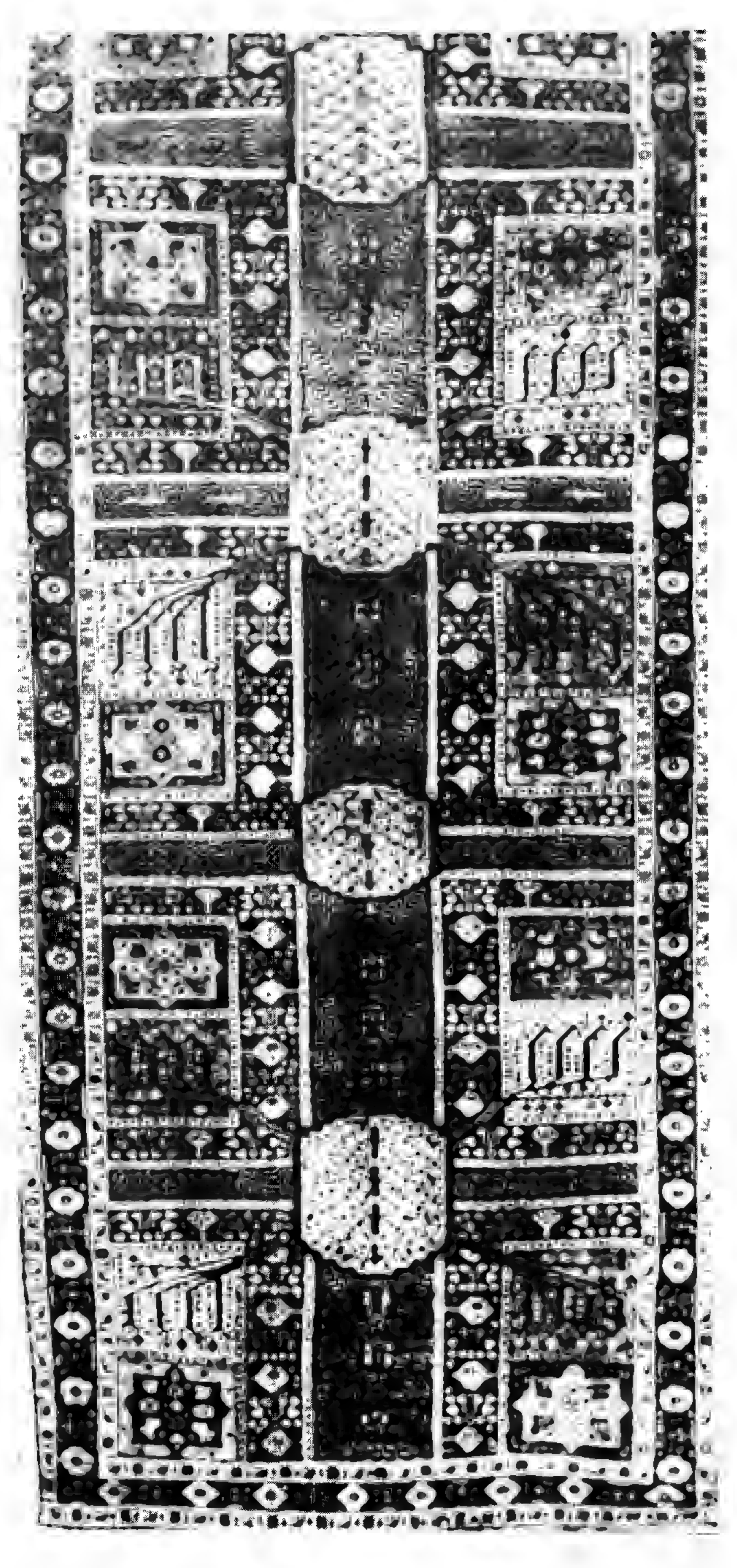
لوحة رقم ٨٩



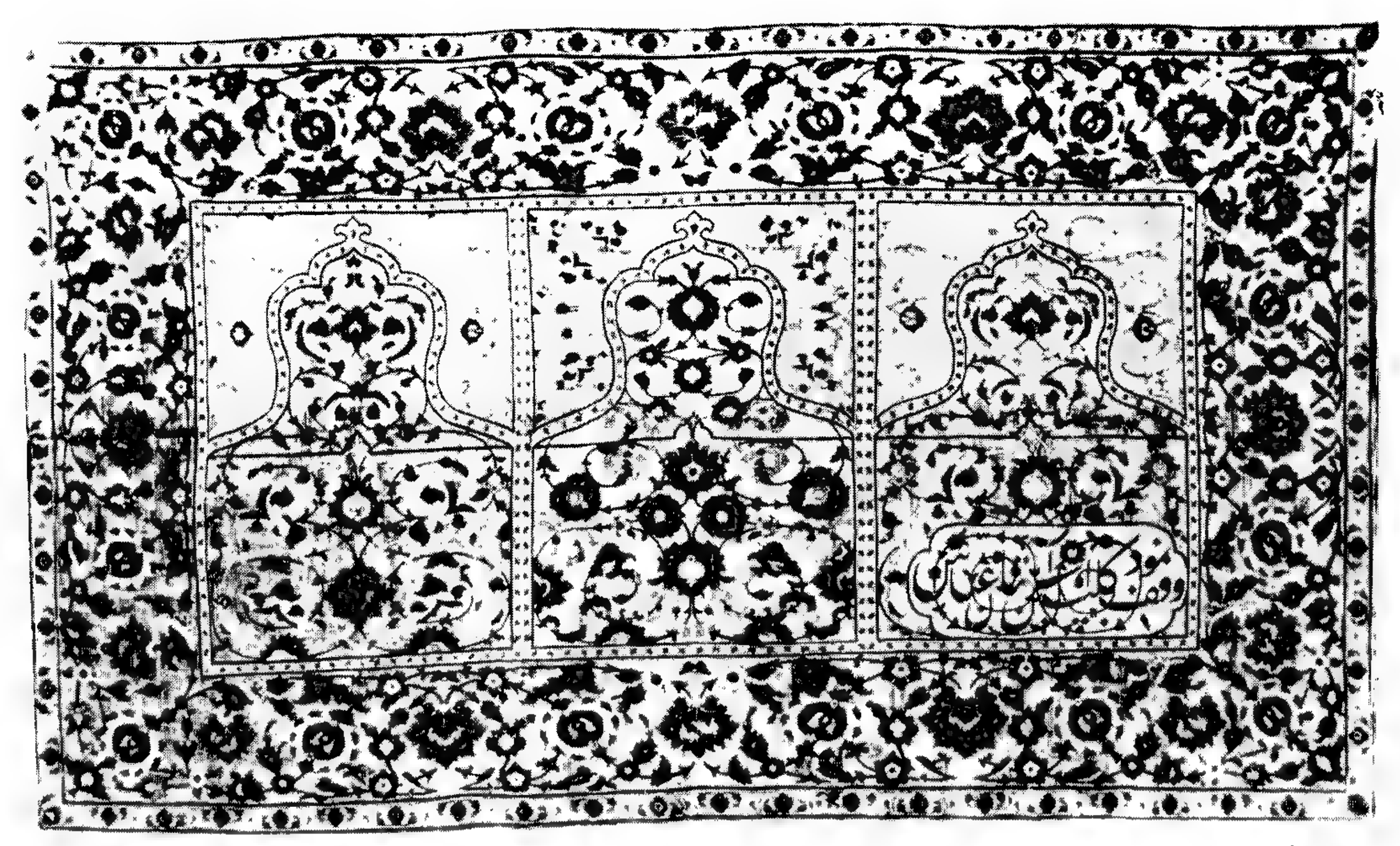
لوحة رقم ٩٠



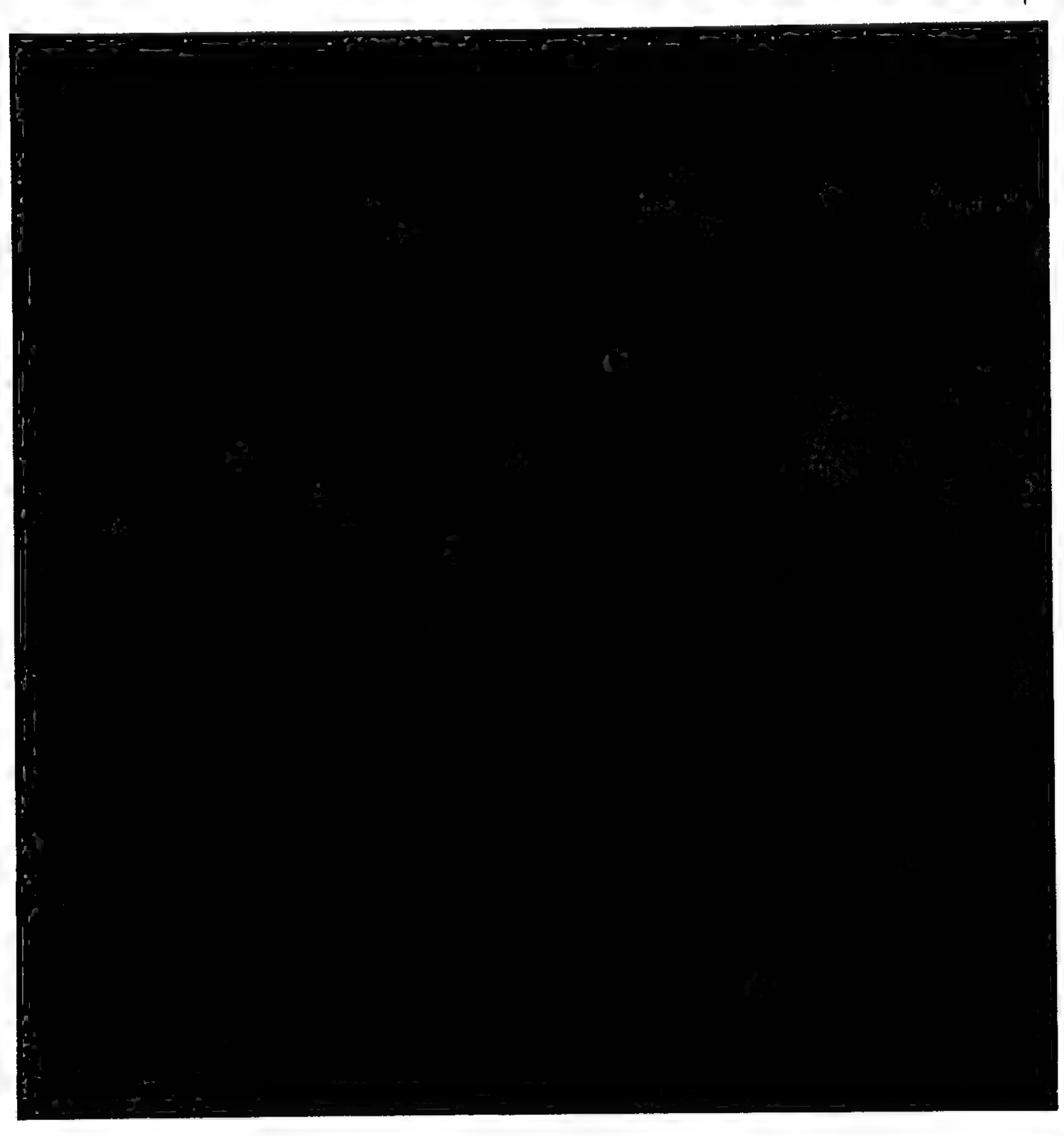
لوحة رقم ٩١



لوحة رقم ٩٢



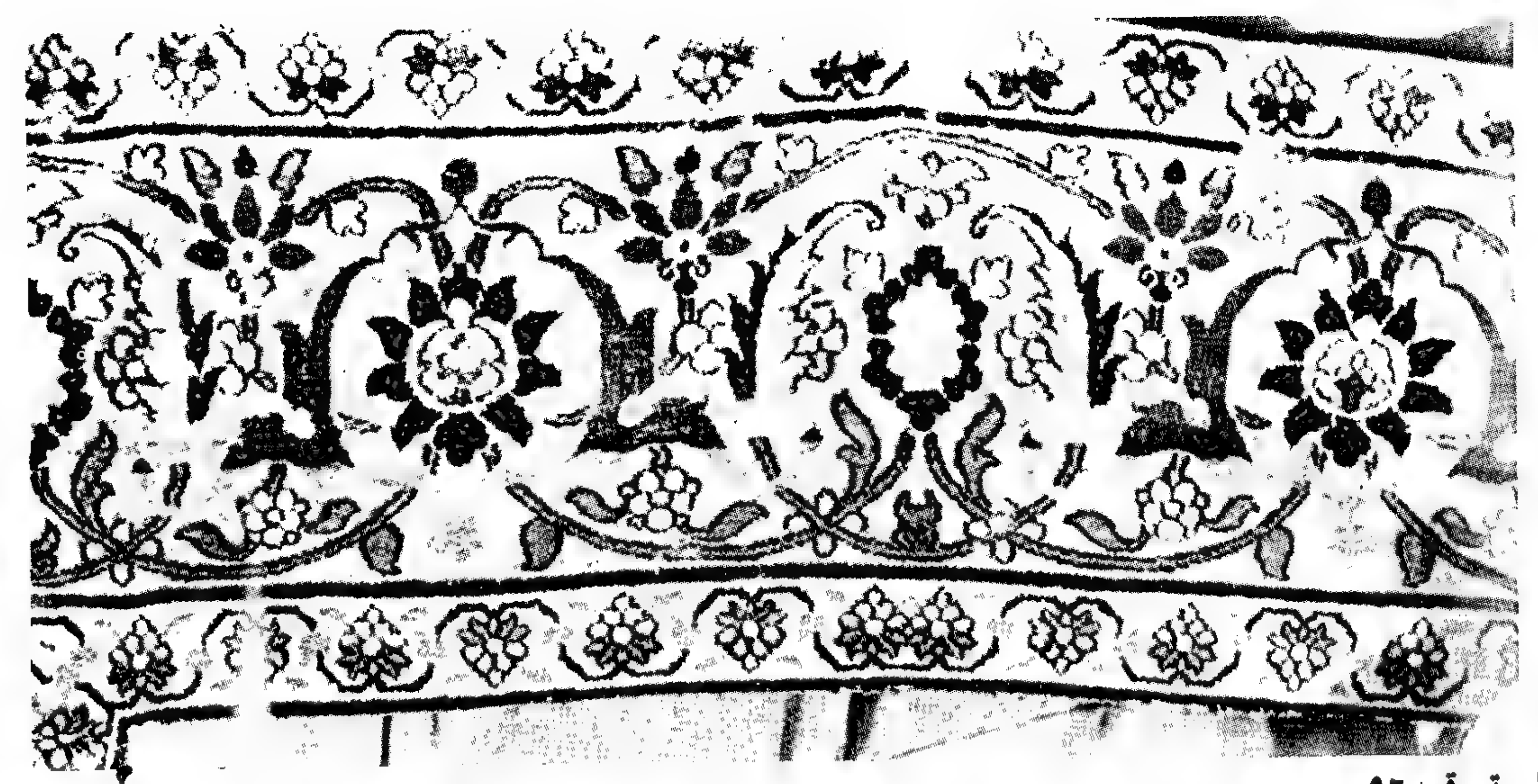
لوحة رقم ٩٣



لوحة رقم ٩٤

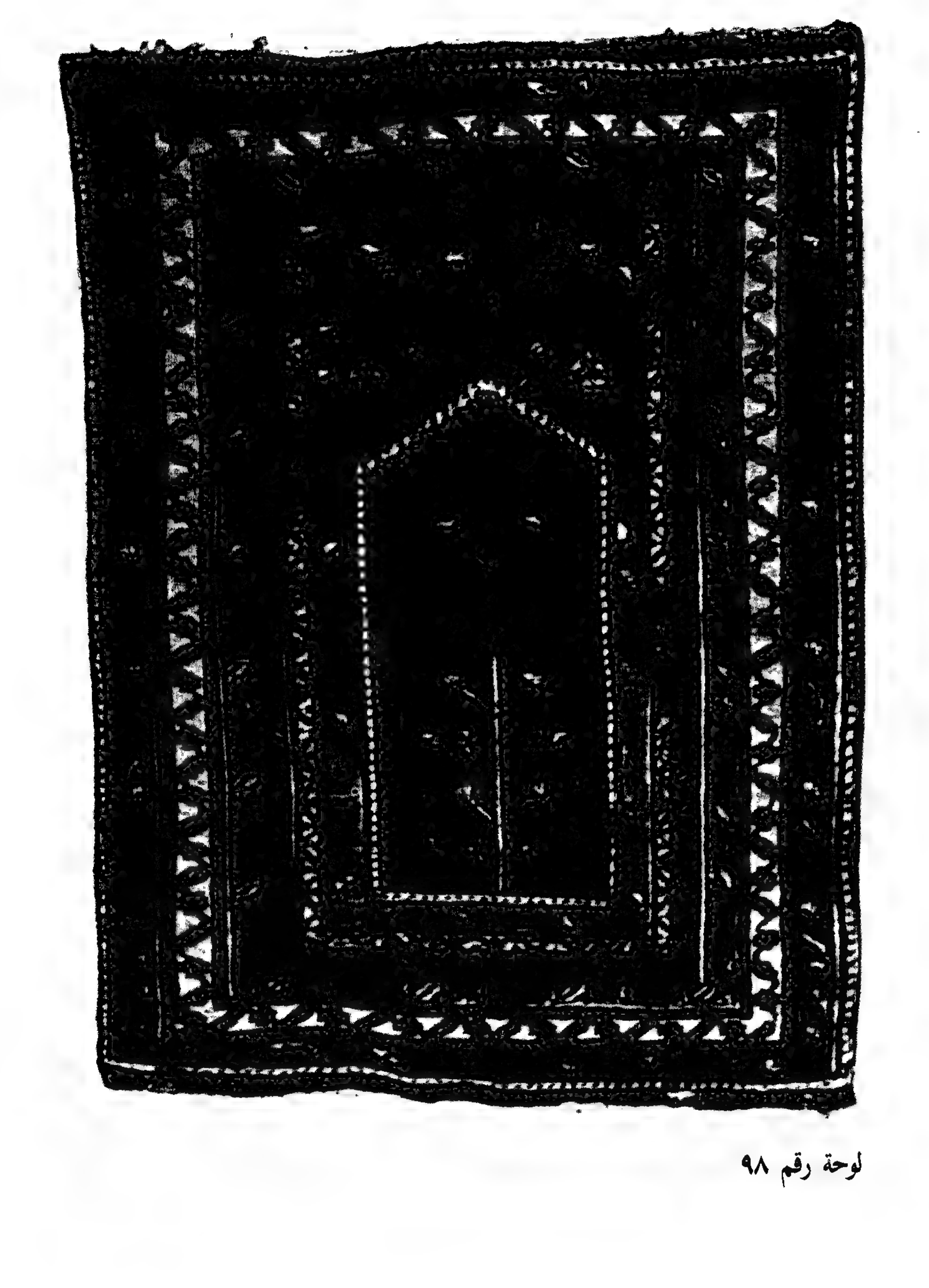


لوحة رقم ٩٥

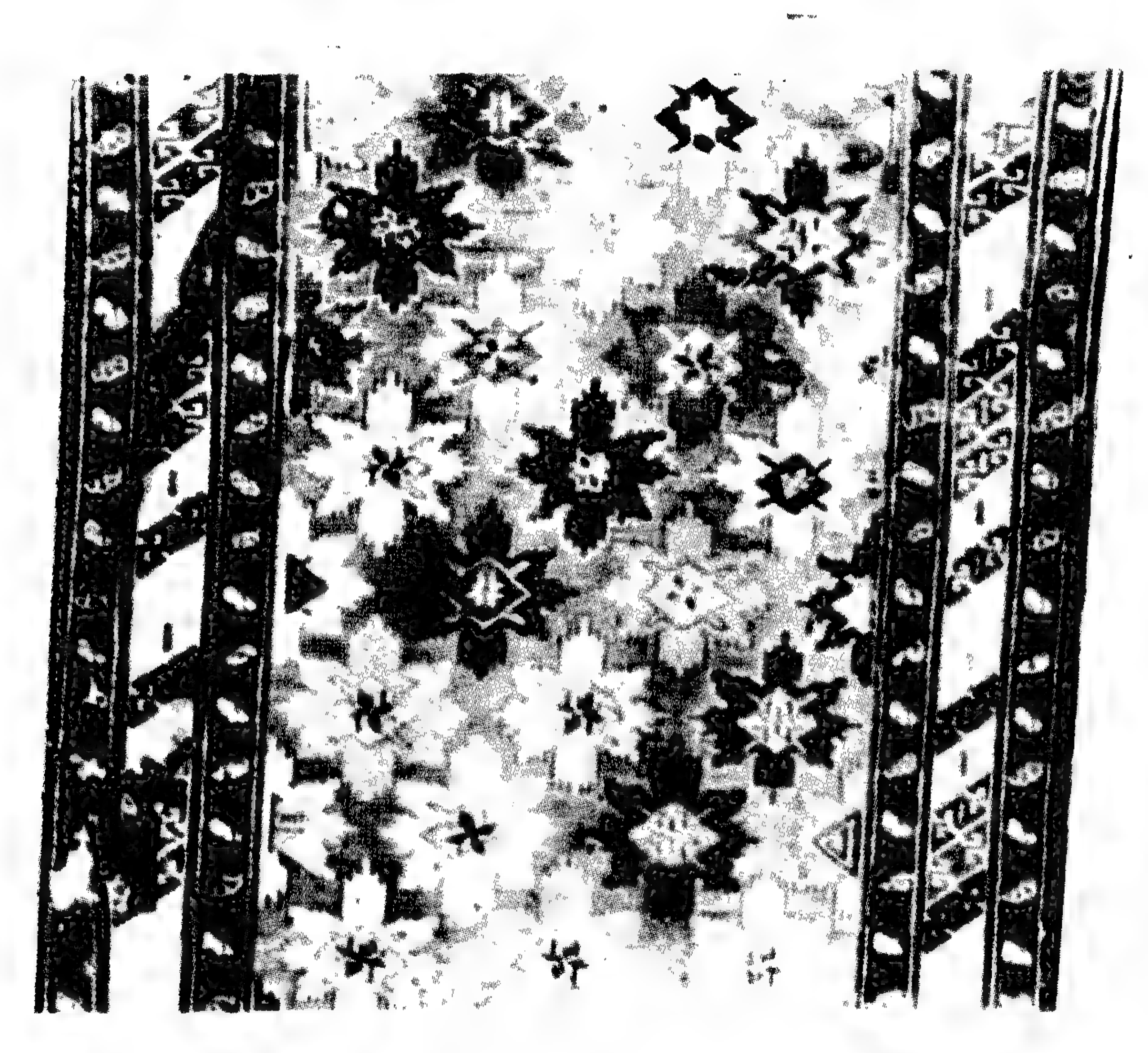


لوحة رقم ٩٦

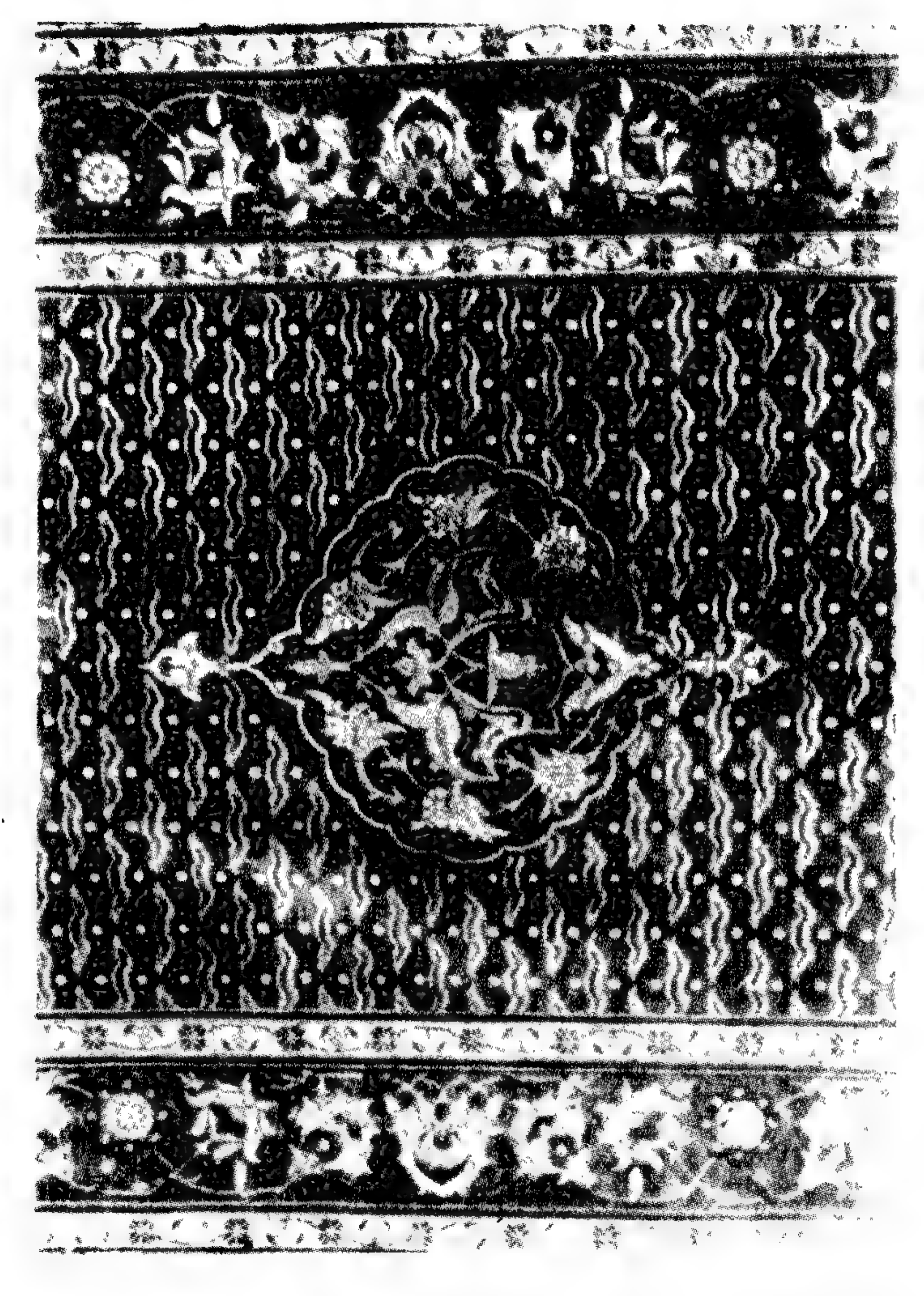
لوحة رقم ٩٧



لوحة رقم ٩٨



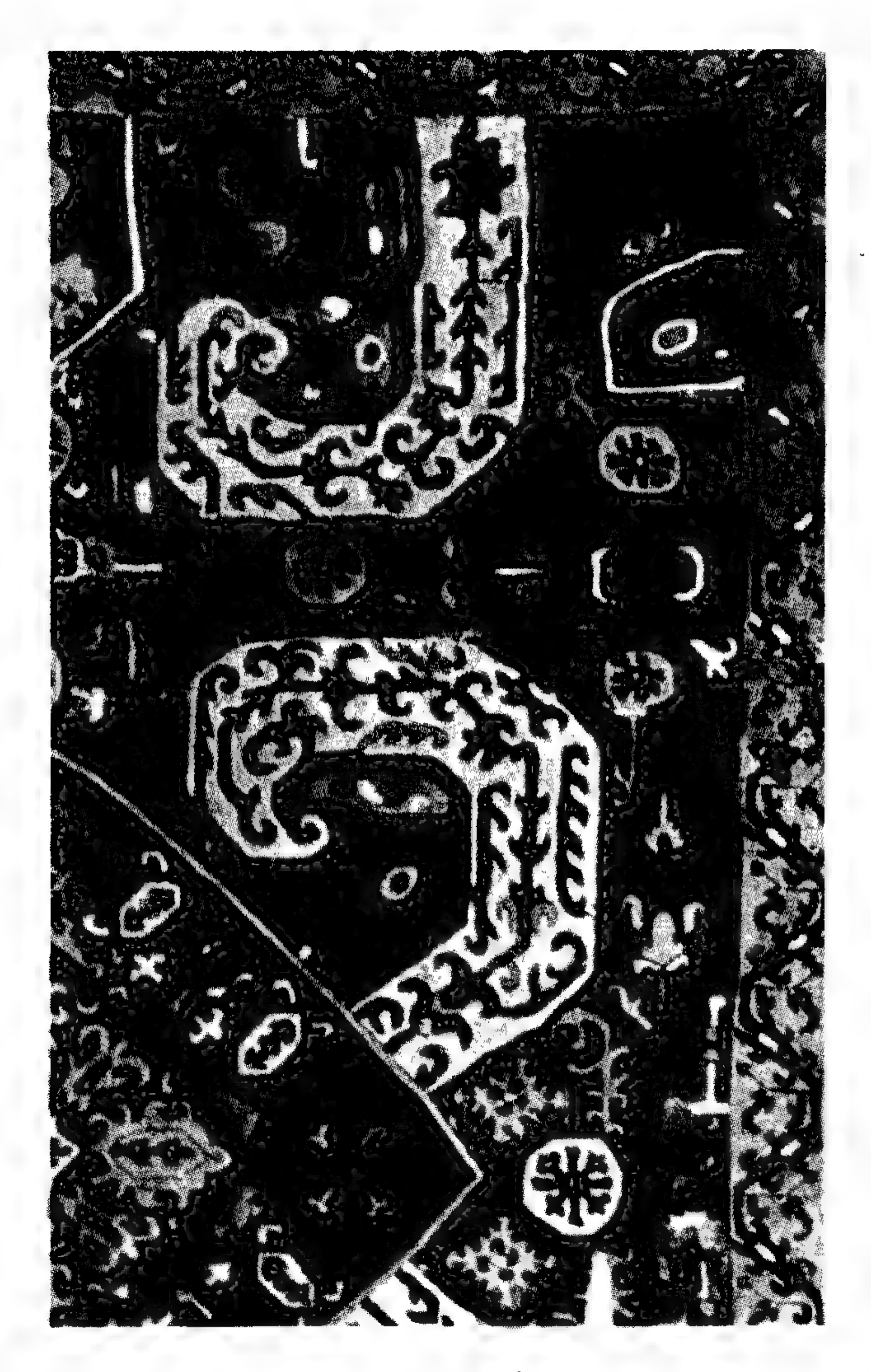
لوحة رقم ٩٩



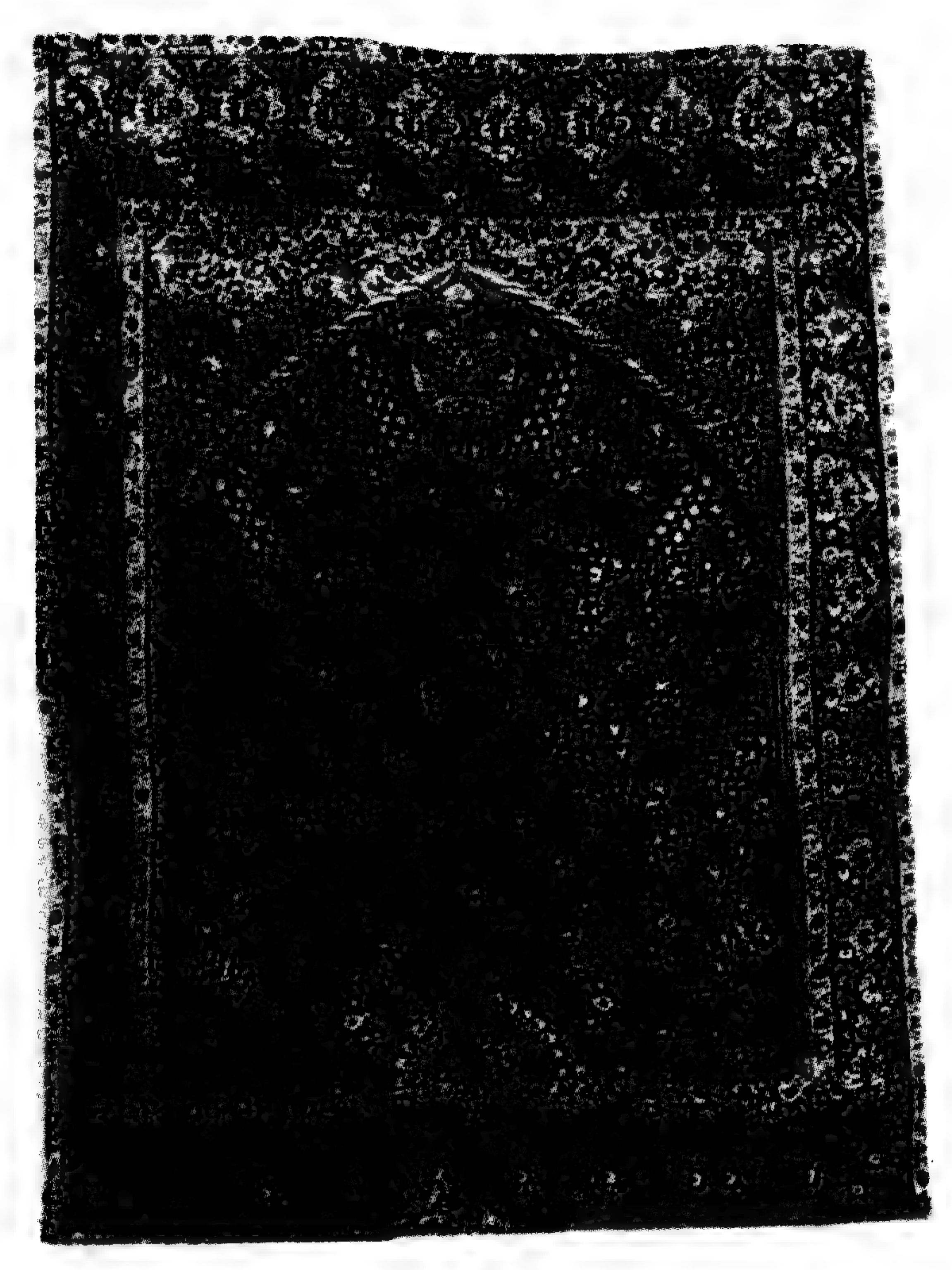
لوحة رقم ١٠٠



لوحة رقم ١٠١



لوحة رقم ١٠٢



لوحة رقم ١٠٣



لوحة رقم ١٠٤

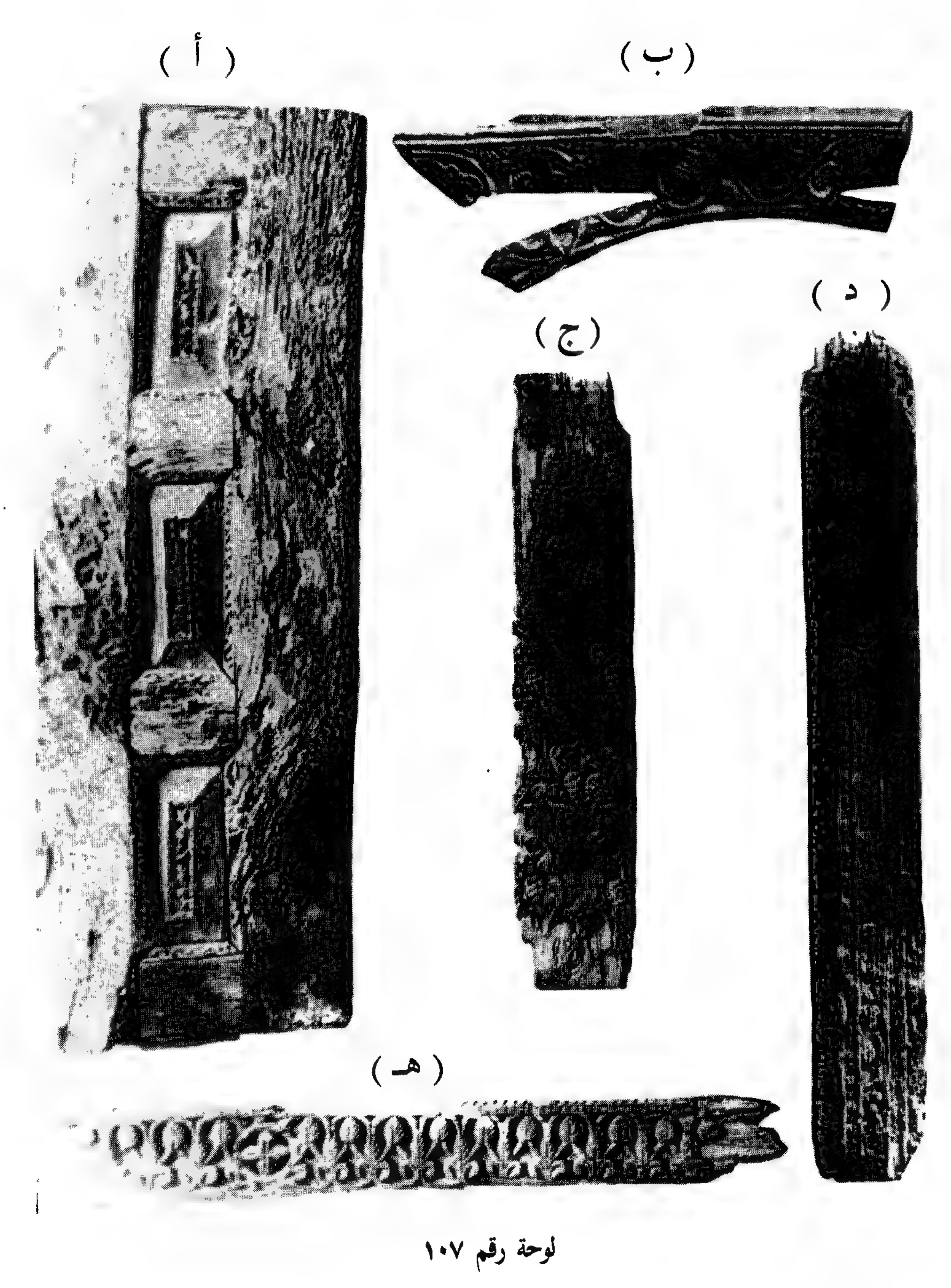
الخشب



لوحة رقم ١٠٥



لوحة رقم ١٠٦

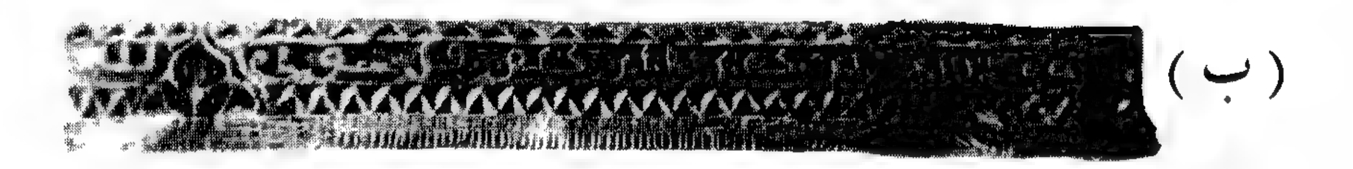


لوحة رقم ١٠٧

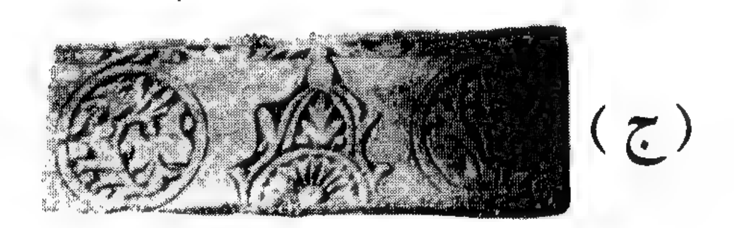
(أ)



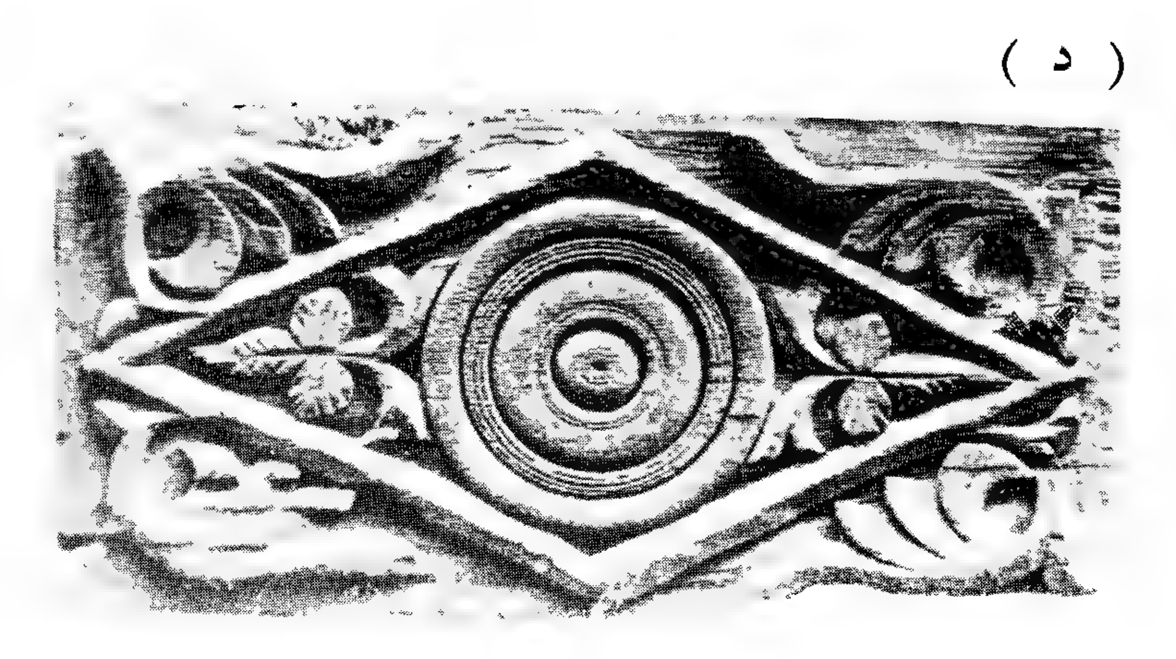
(ب)



(ج)



(د)



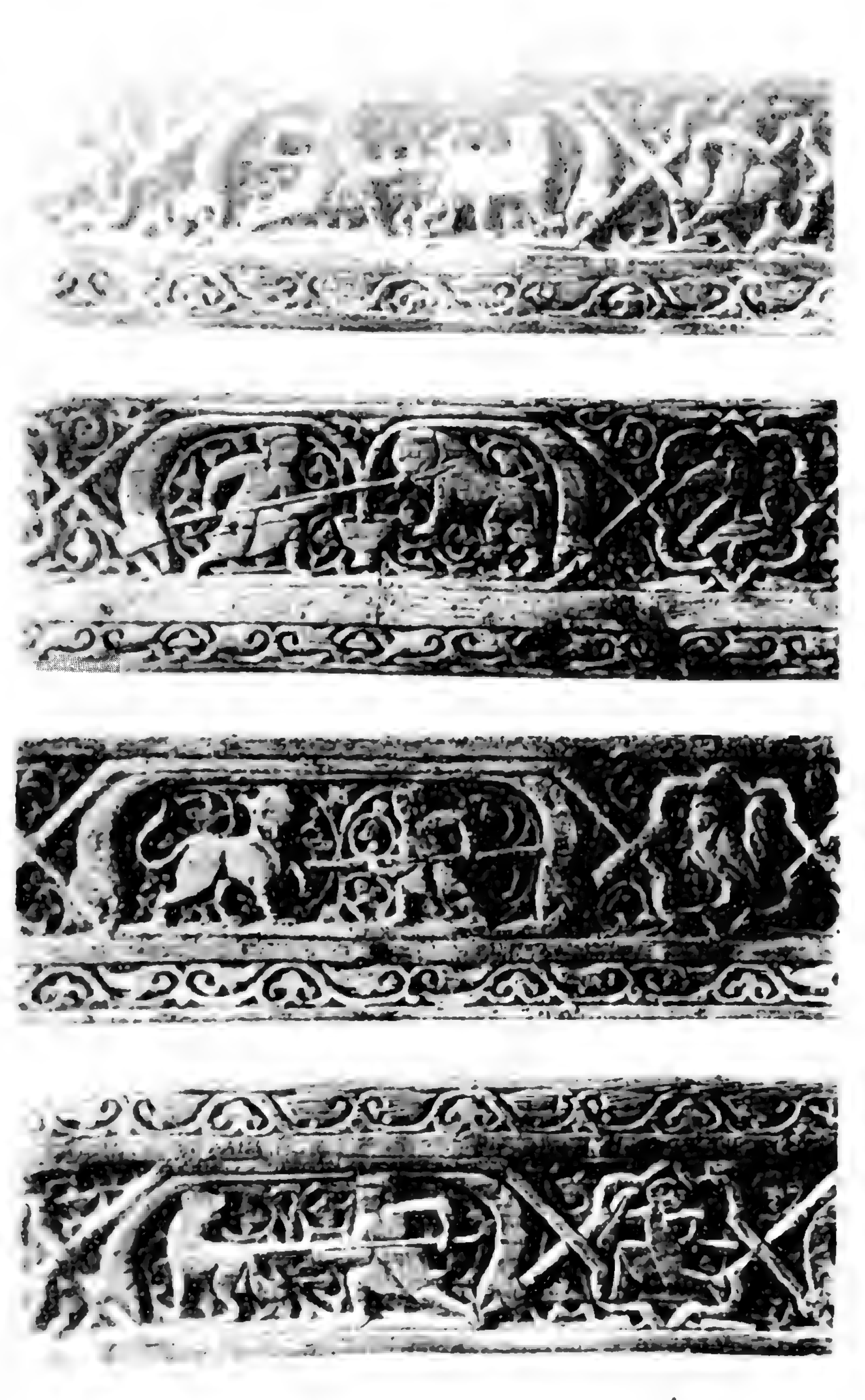
لوحة رقم ١٠٨



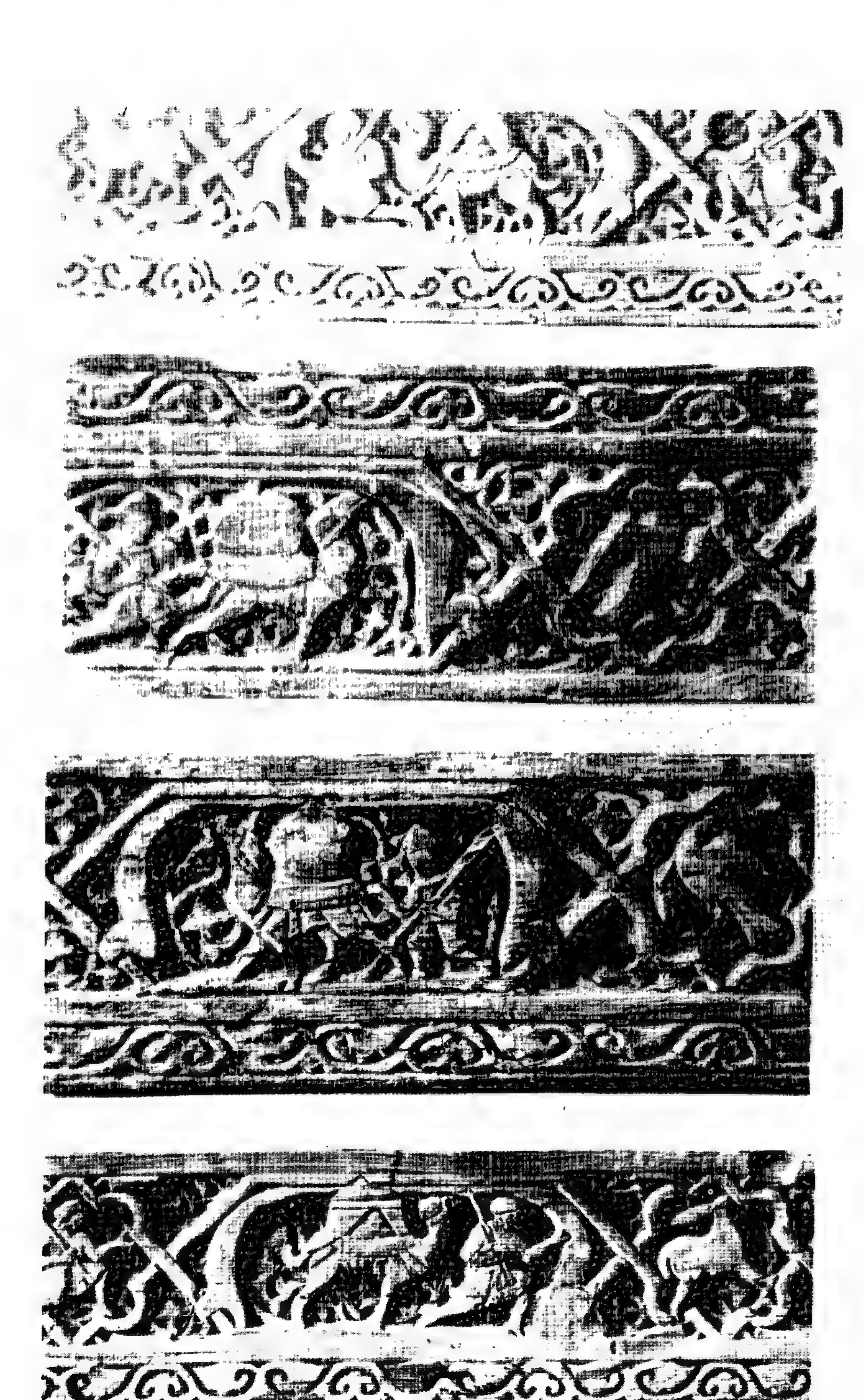
لوحة رقم ١٠٩



لوحة رقم ١١٠



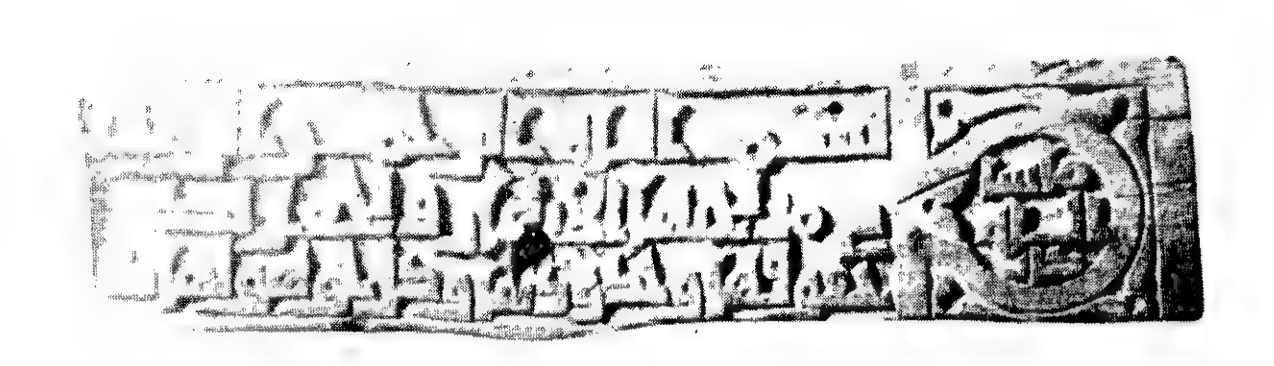
لوحة رقم ١١١ (أ)



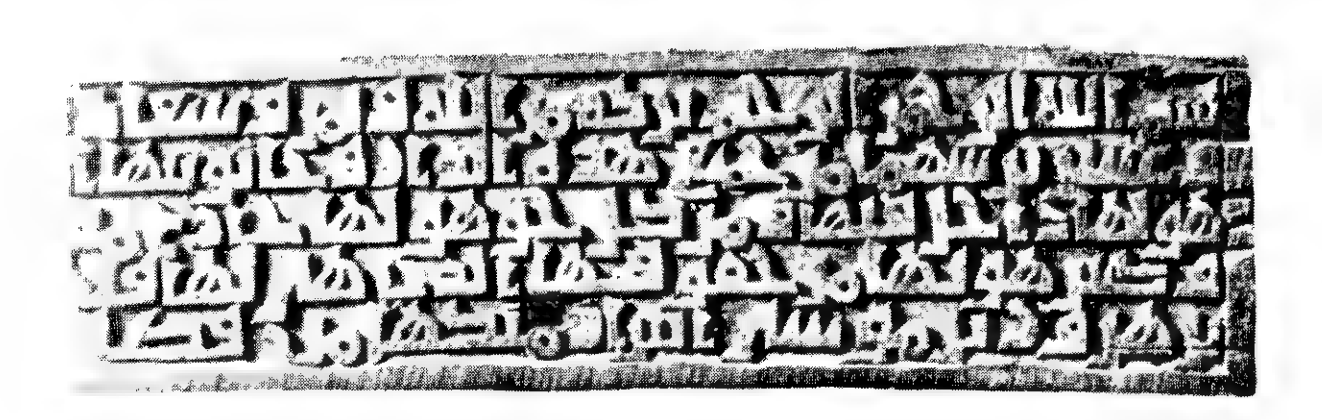
لوحة رقم ١١١ (ب)



لوحة رقم ١١٢







لوحة رقم ١١٣







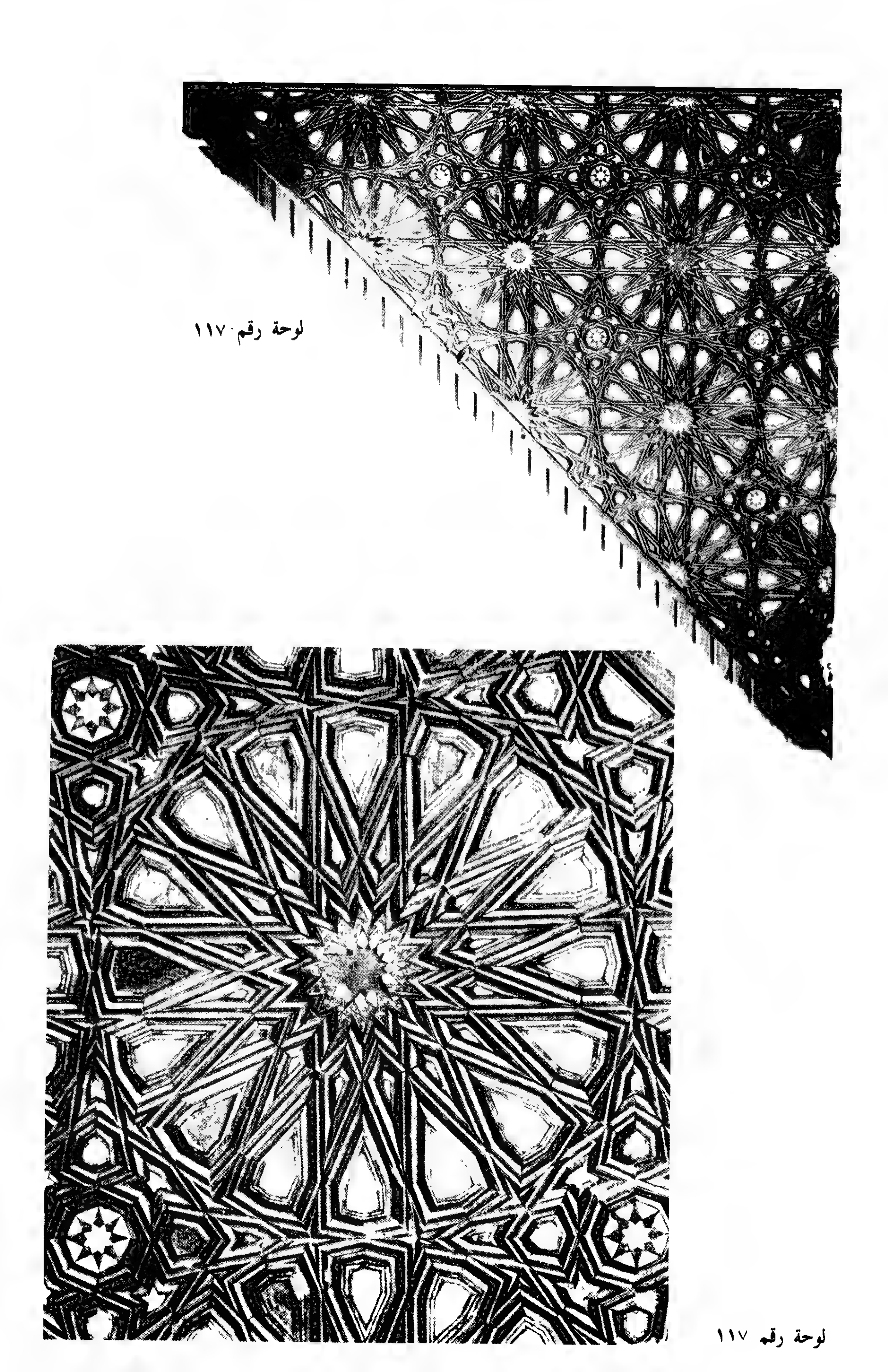
لوحة رقم ١١٤



لوحة رقم ١١٥

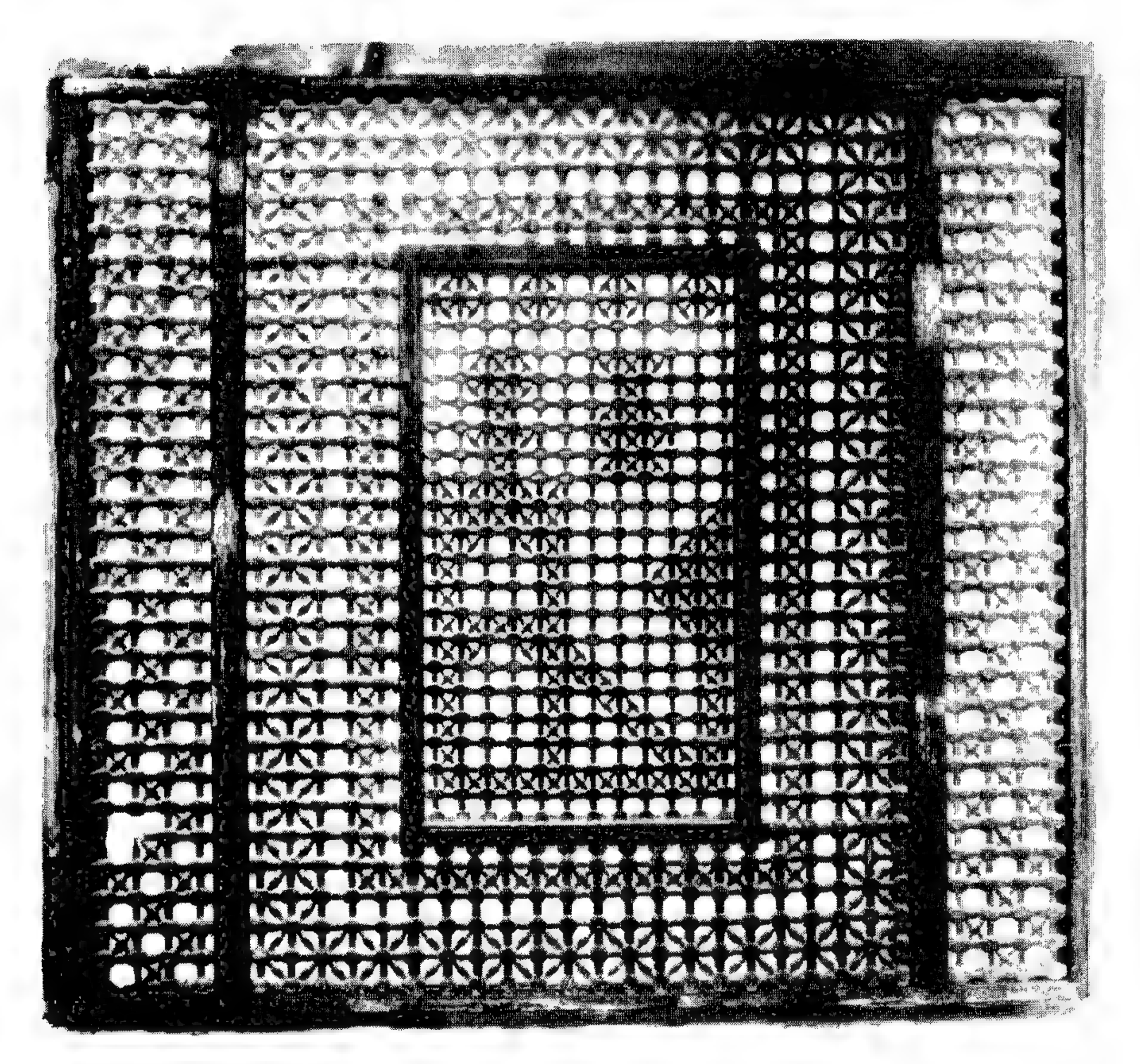


لوحة رقم ١١٦

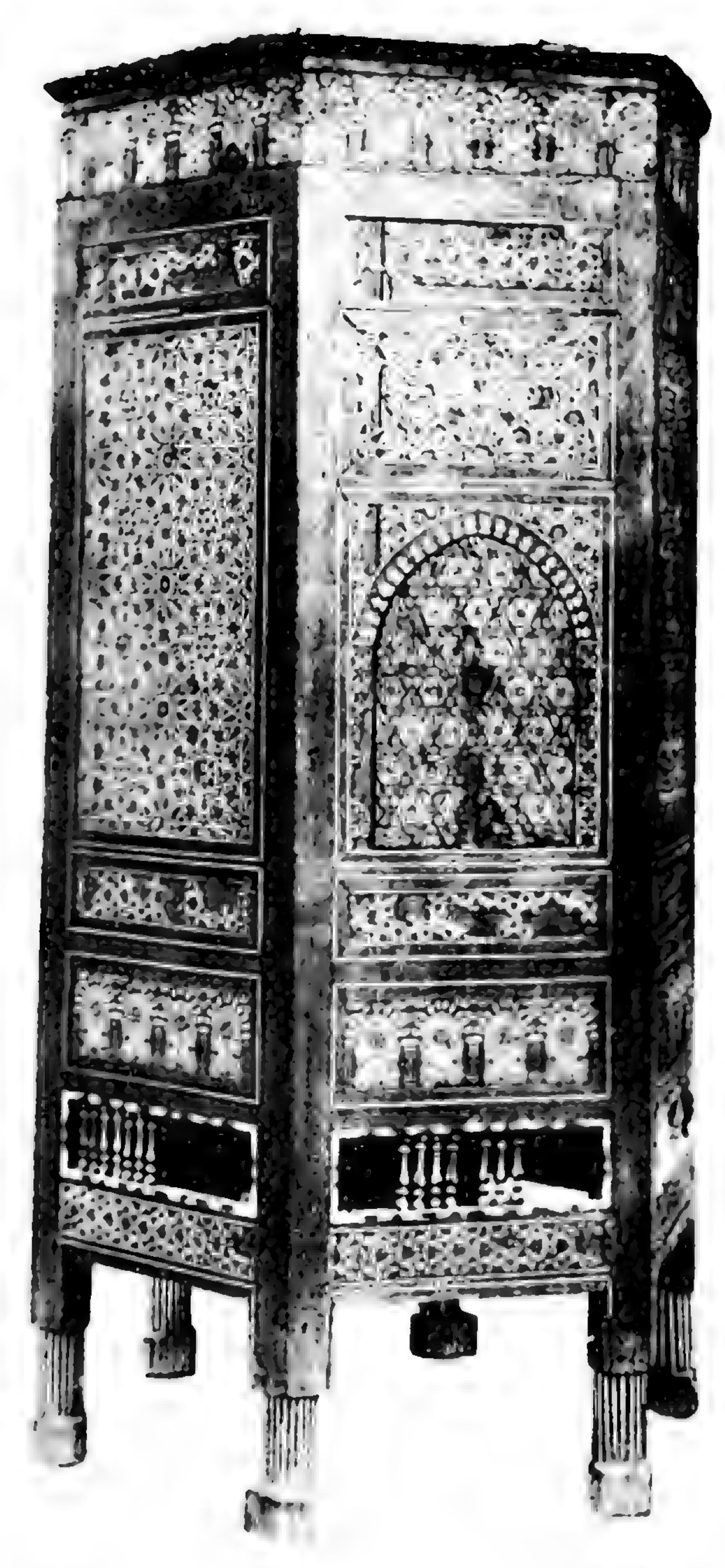


لوحة رقم ١١٧

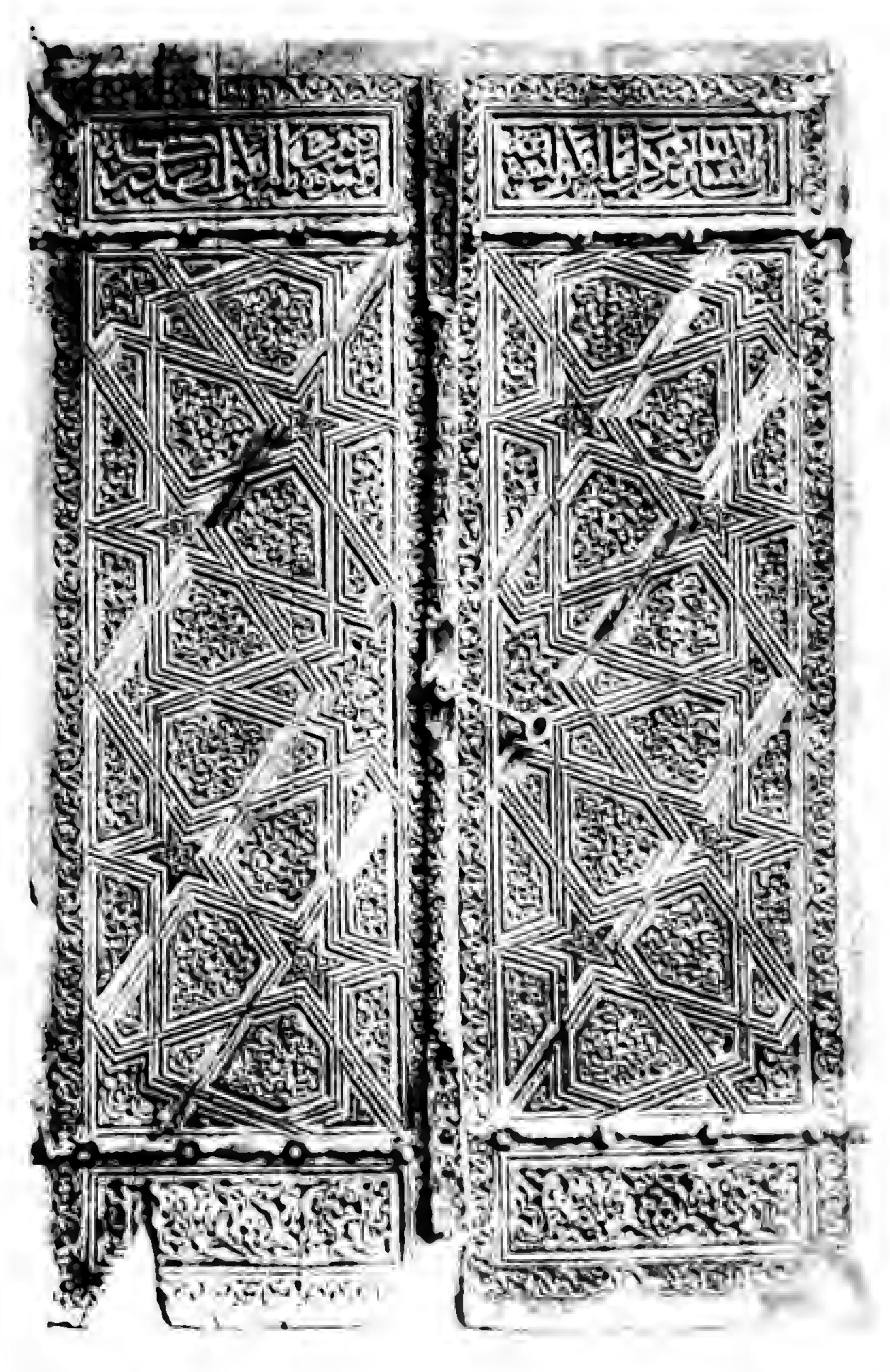
لوحة رقم ١١٧



لوحة رقم ١٨



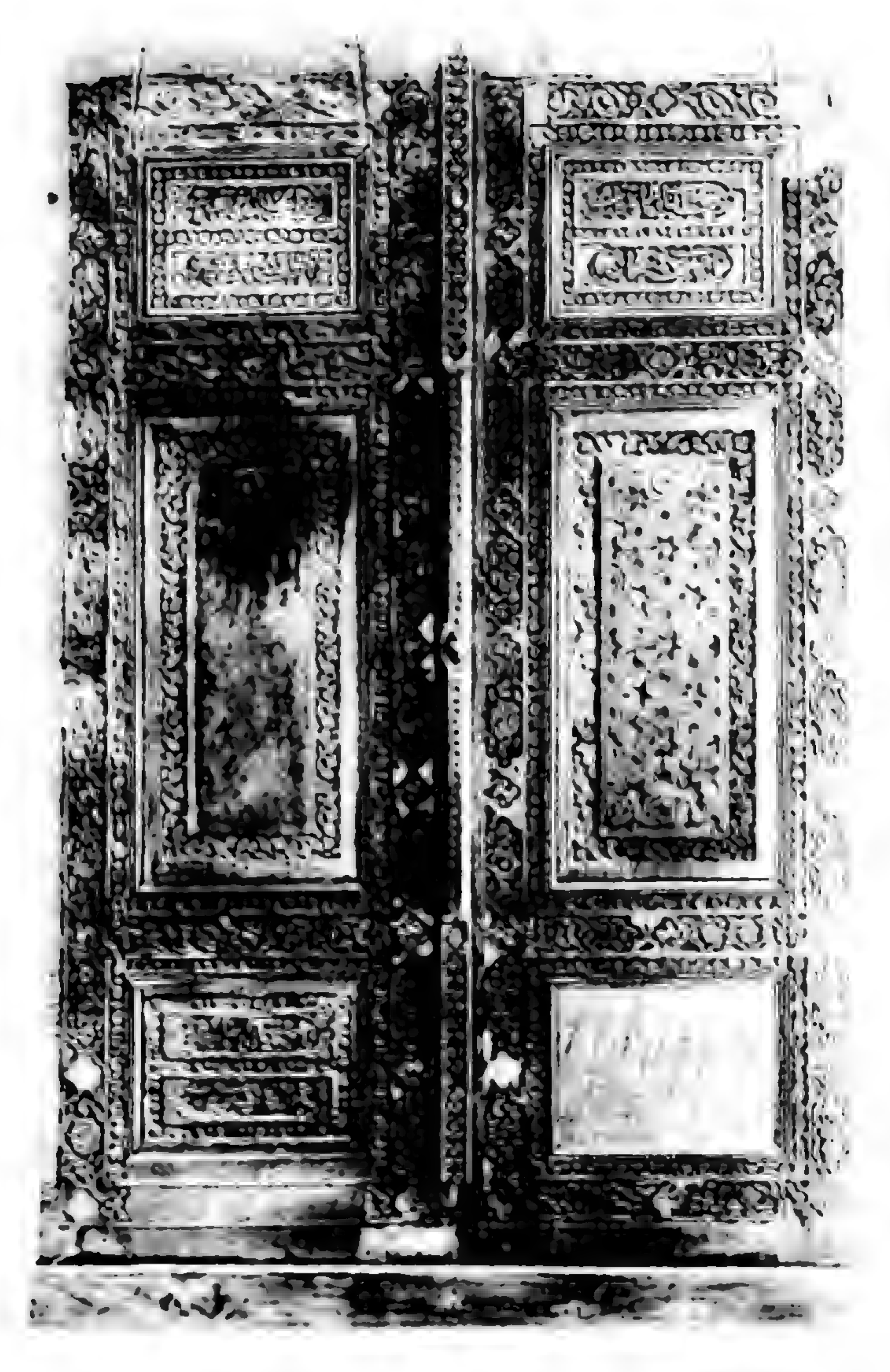
لوحة رقم ١١٩



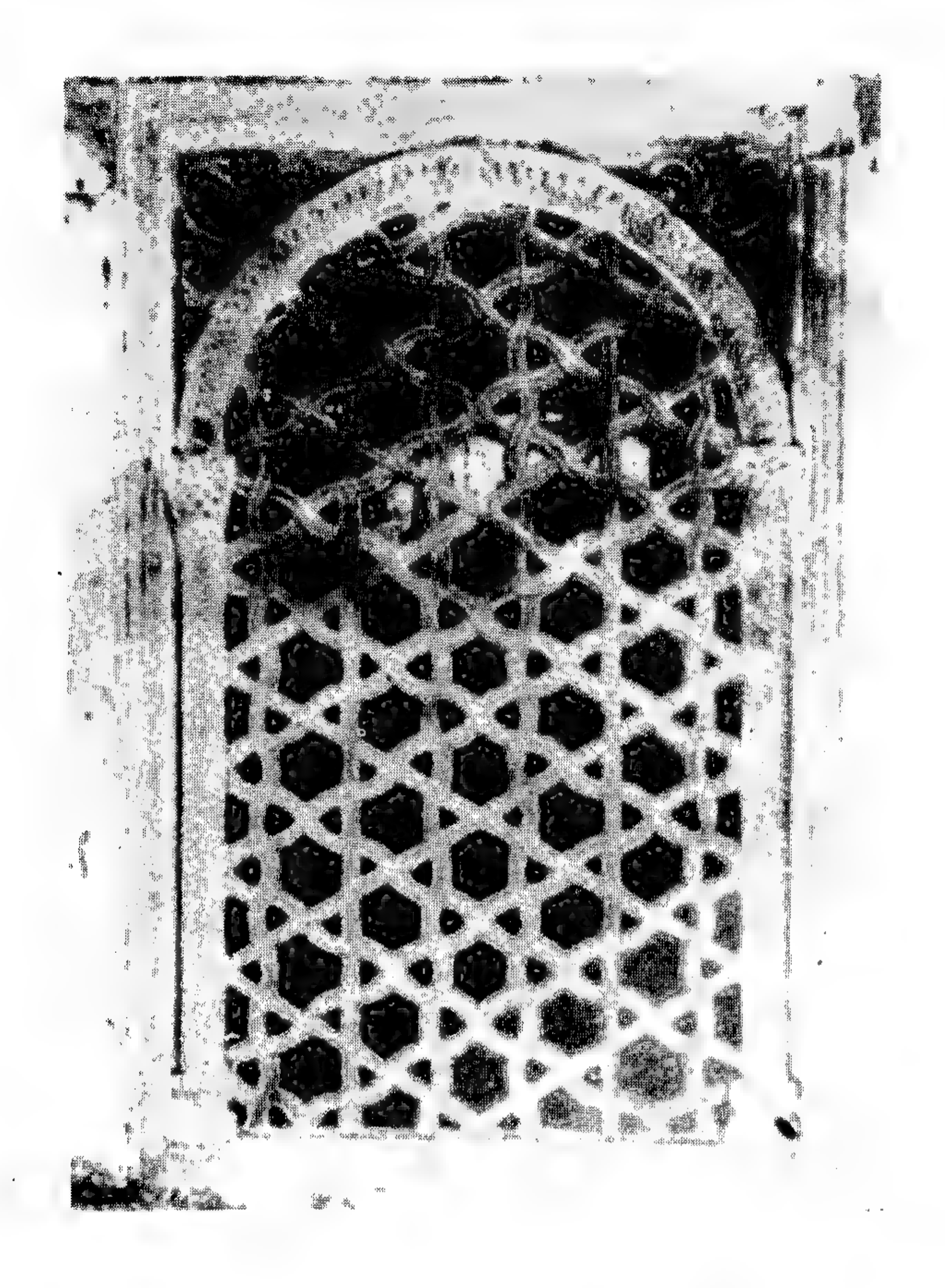
لوحة رقم ١٢٠



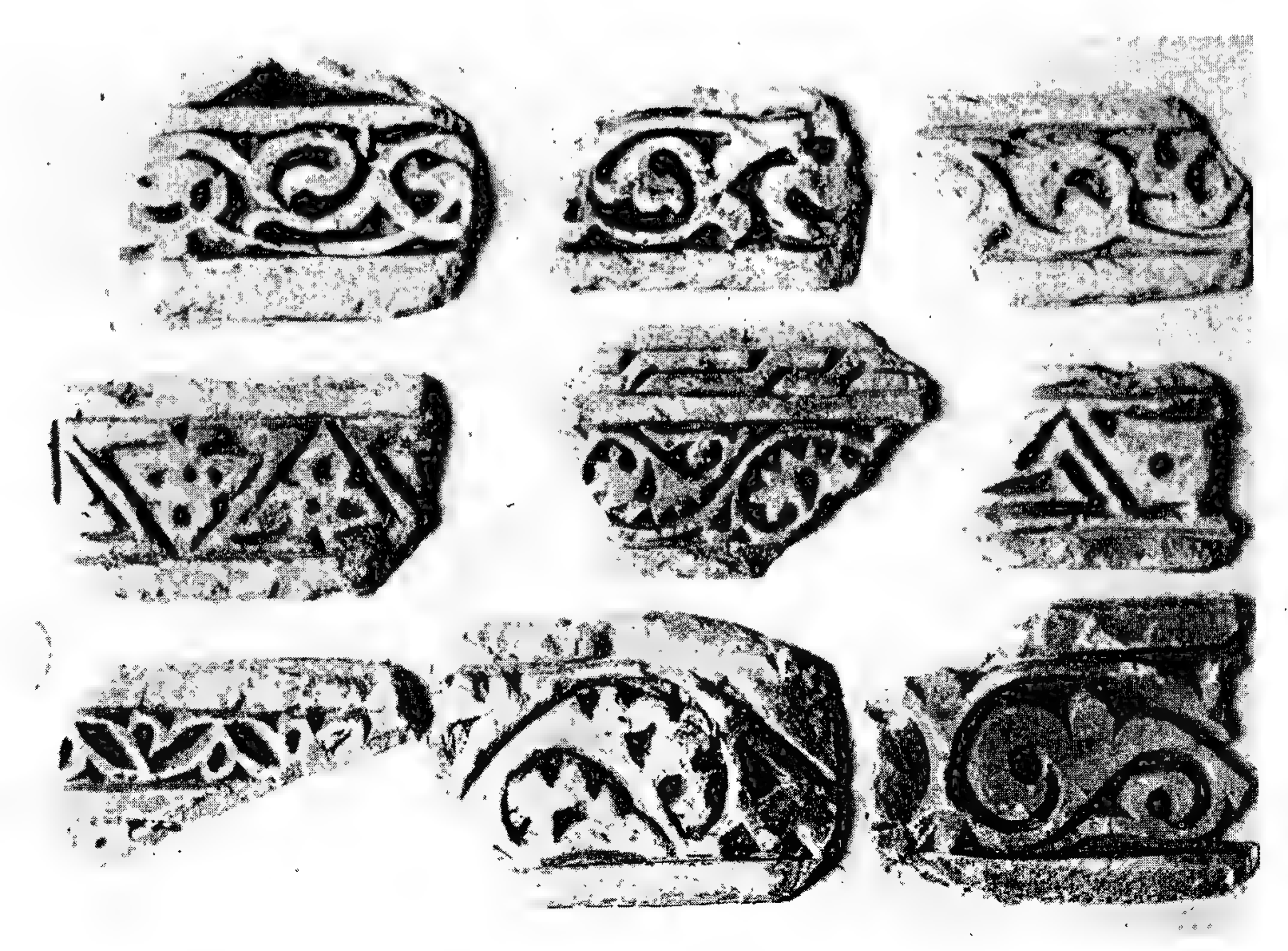
لوحة رقم ١٢١



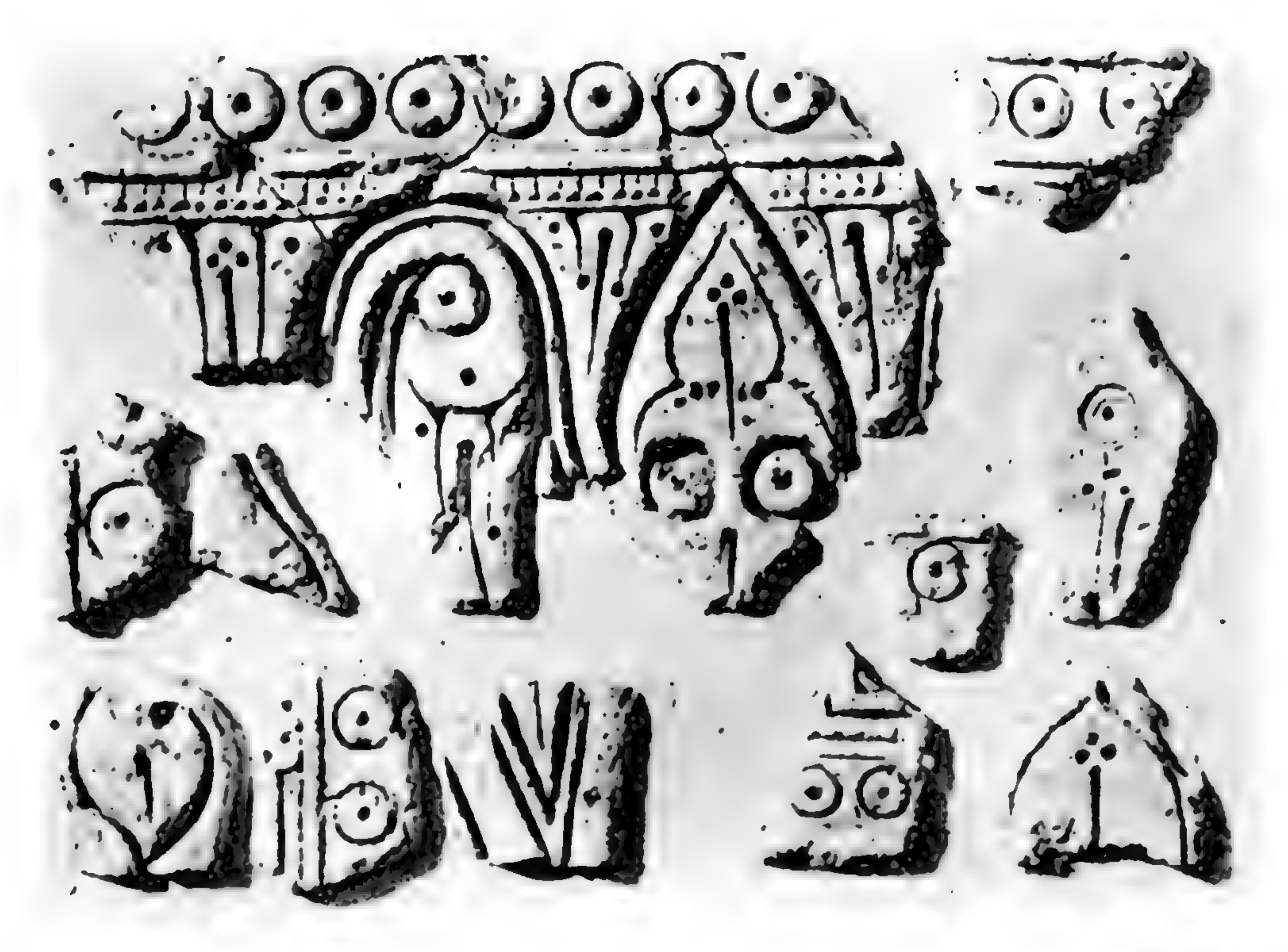
لوحة رقم ١٢٢



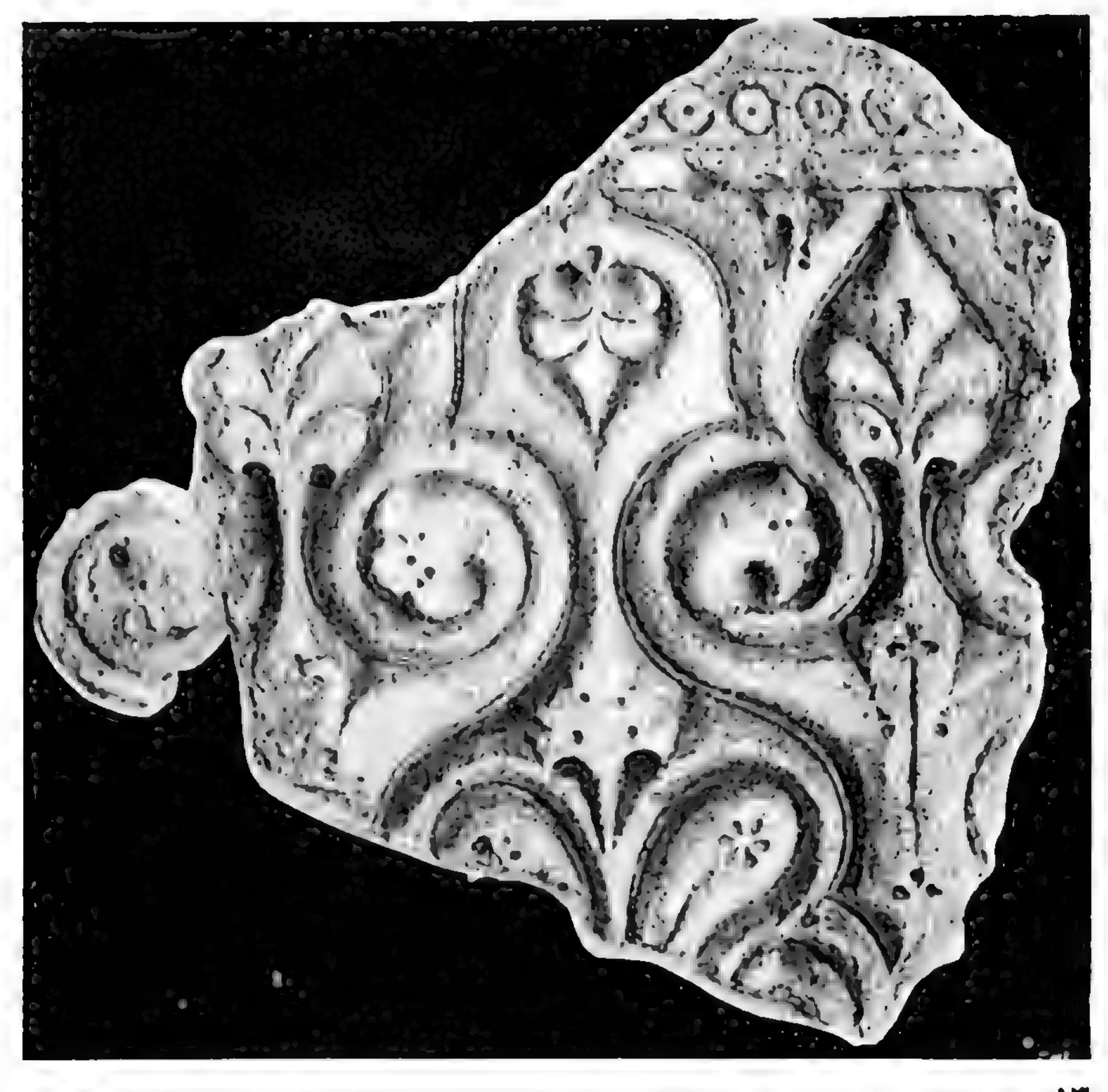
لوحة رقم ١٢٧



لوحة رقم ١٢٨



لوحة رقم ١٢٩



لوحة رقم ١٣٠



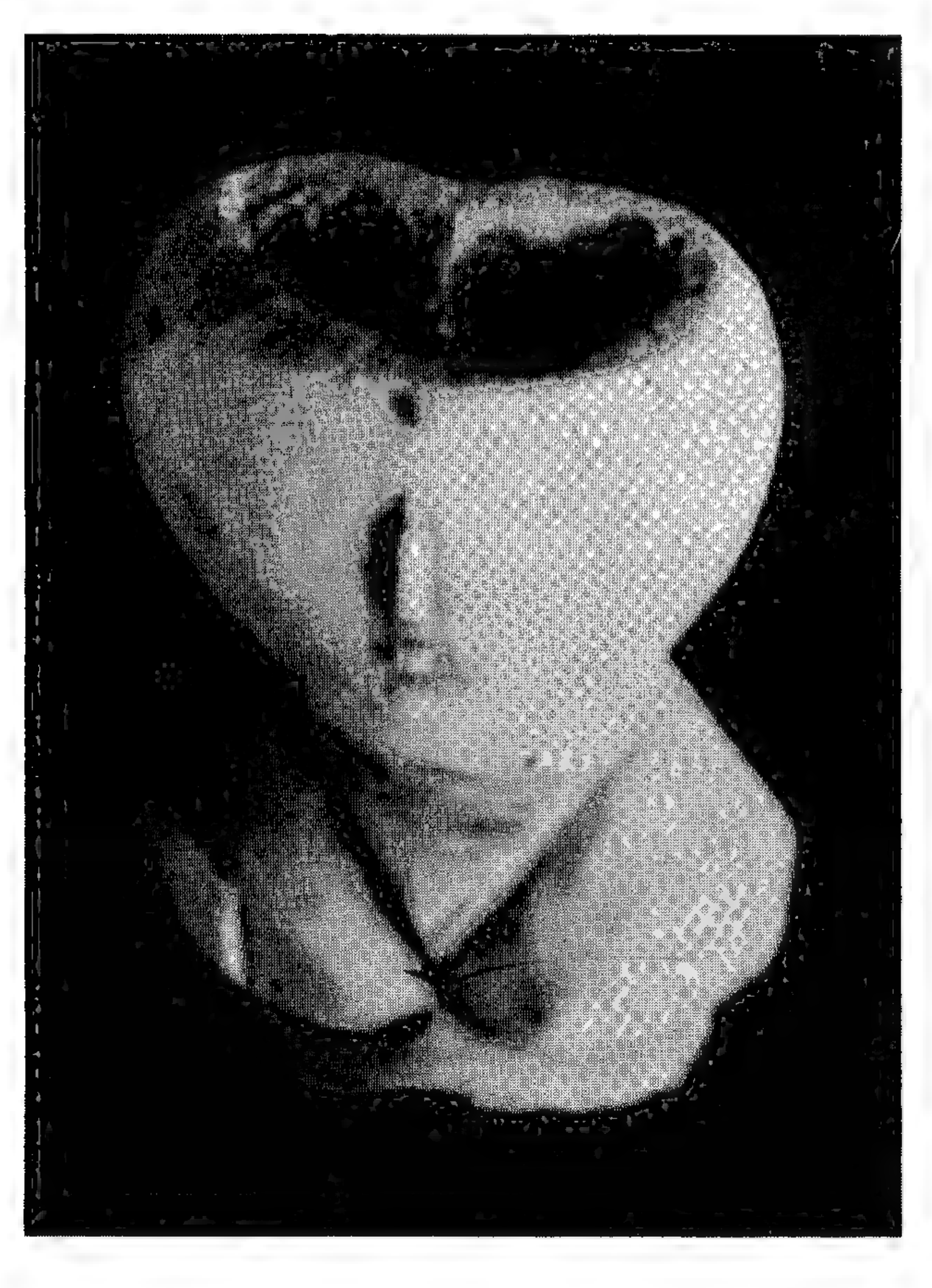


لوحة رقم ١٤٠

العـــــــاج



لوحة رقم ١٤١



لوحة رقم ١٤٢

لوحة رقم ١٤٥



لوحة رقم ١٤٦



لوحة رقم ١٤٣



لوحة رقم ١٤٤

الفصل السابع

التصوير



لوحة رقم ١٤٧

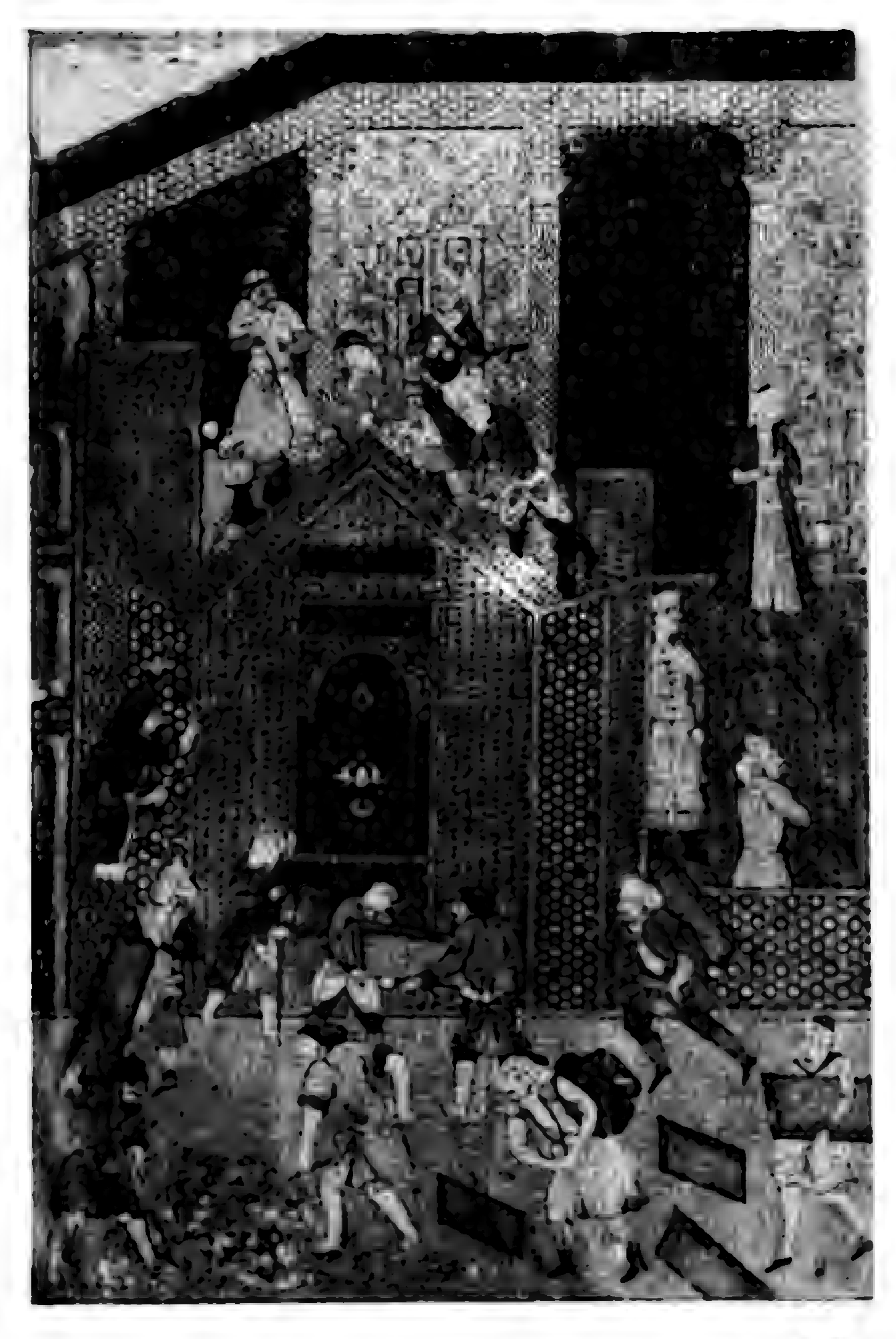
لوحة رقم ١٤٨



لوحة رقم ١٤٩



لوحة رقم ١٥٠



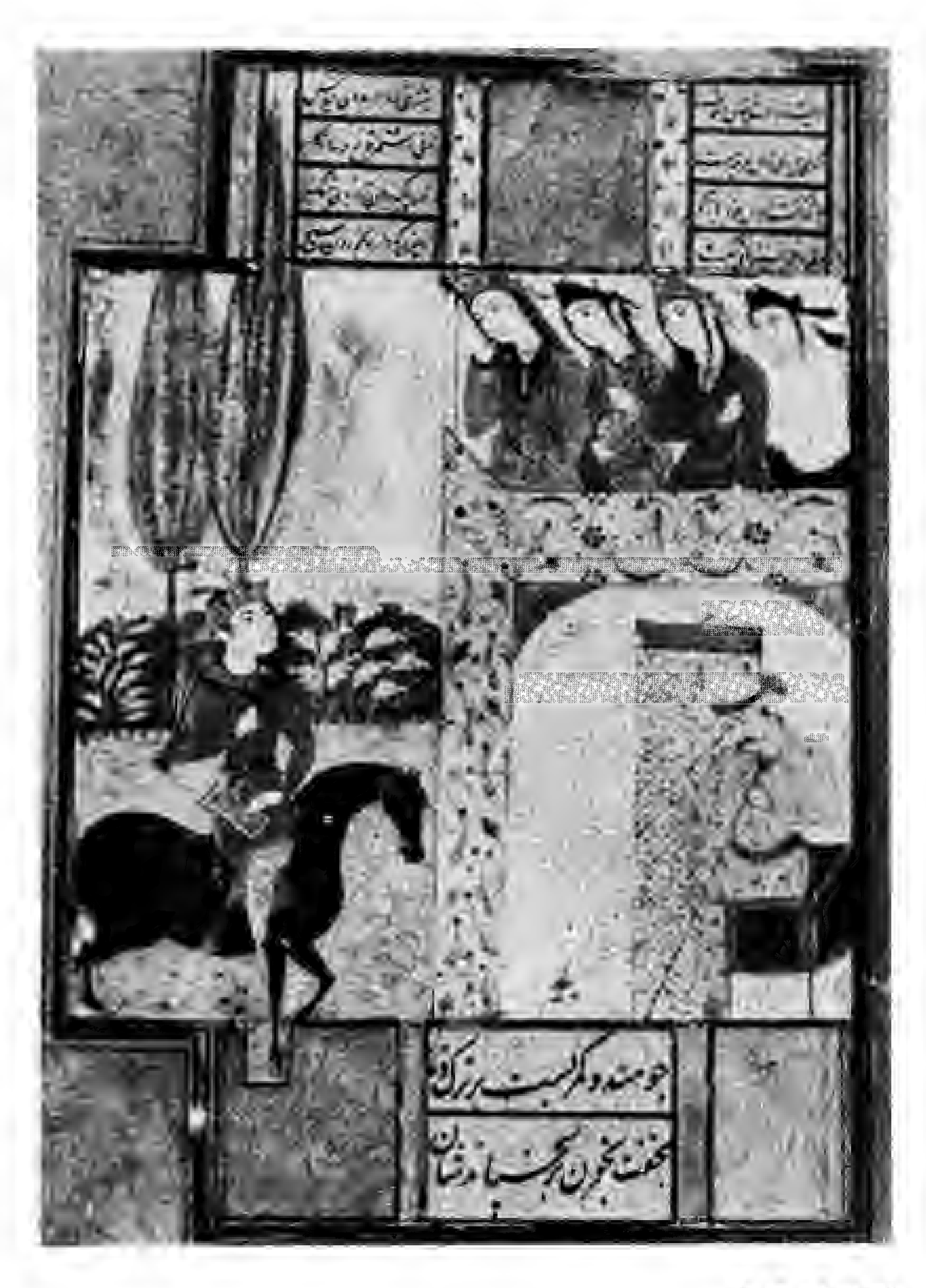
لوحة رقم ١٥١



لوحة رقم ١٥٢



لوحة رقم ١٥٣



لوحة رقم ١٥٤



لوحة رقم ١٥٥



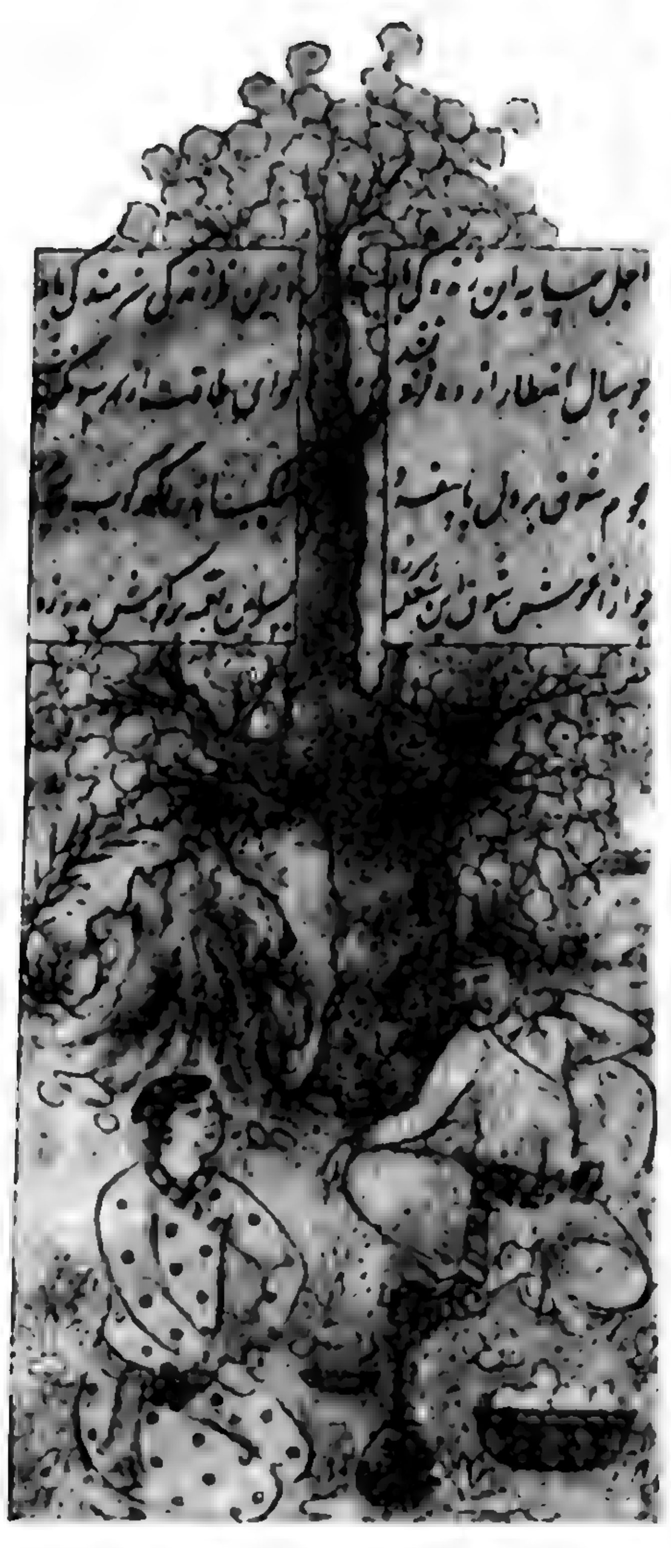
لوحه رقم ١٥٦



لوحة رقم ١٥٧



لوحة رقم ١٥٨



لوحة رقم ١٥٩



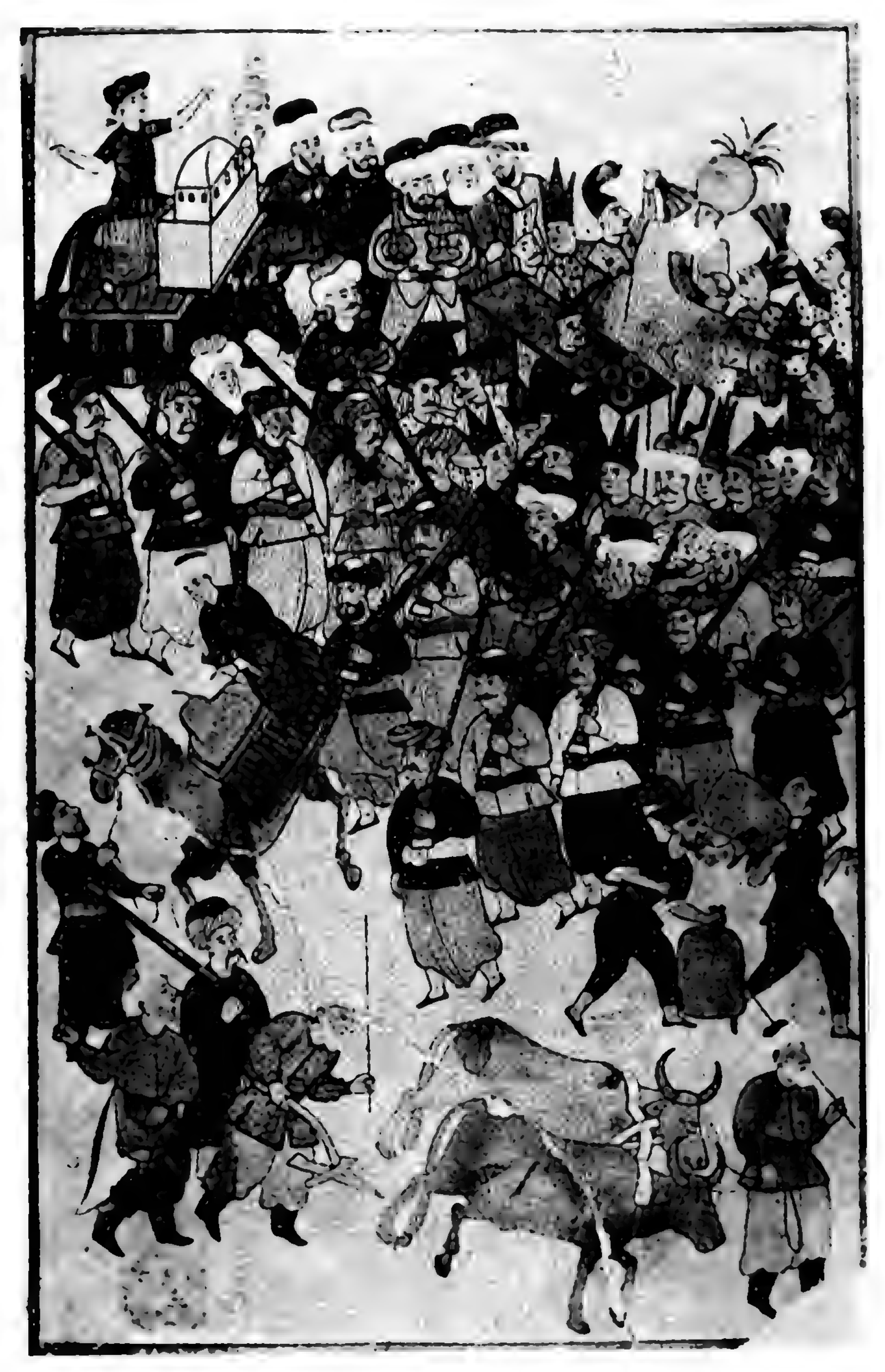
لوحة رقم ١٦٠

لوحة رقم ١٦٢





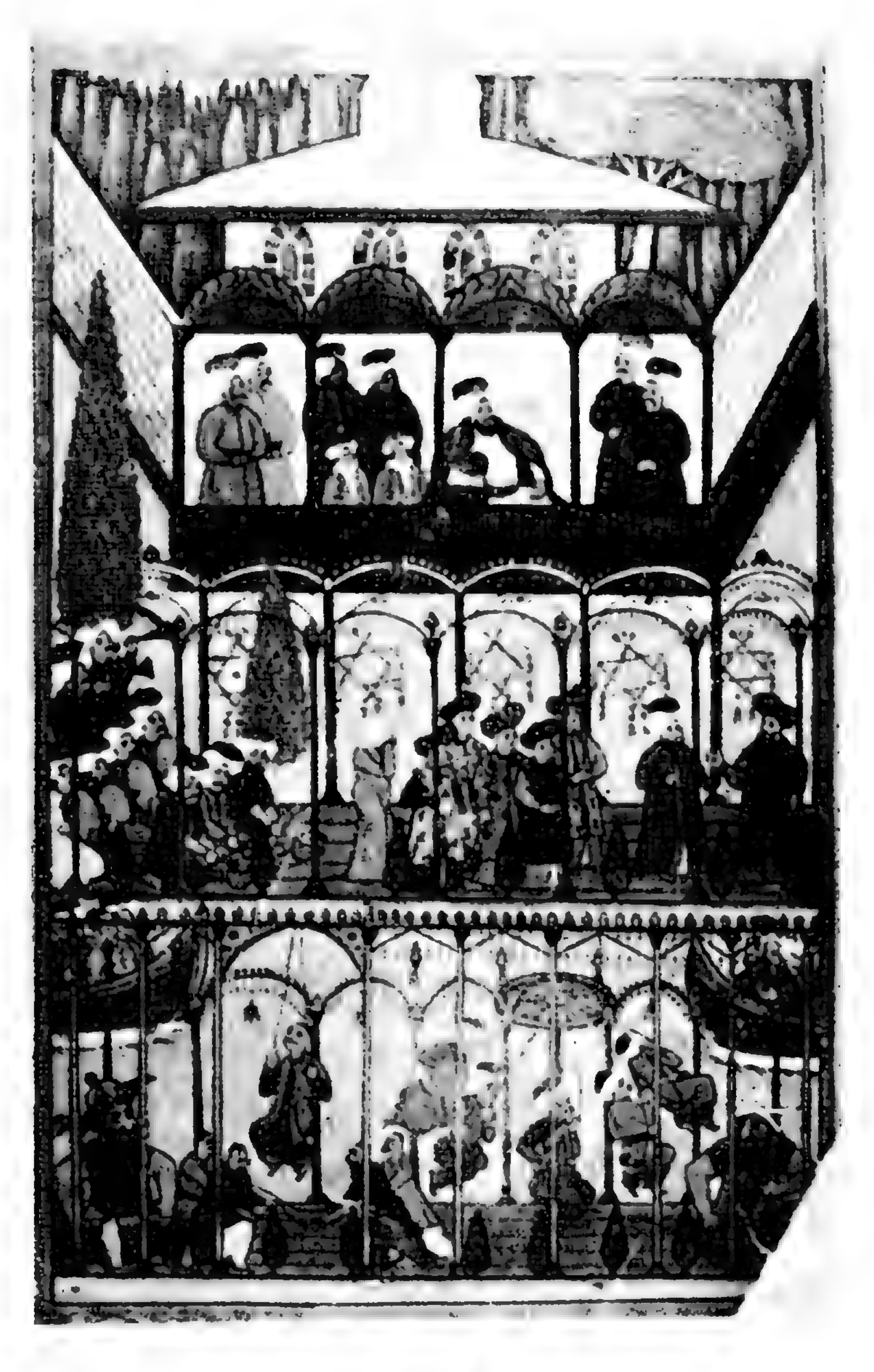
لوحة رقم ١٦١



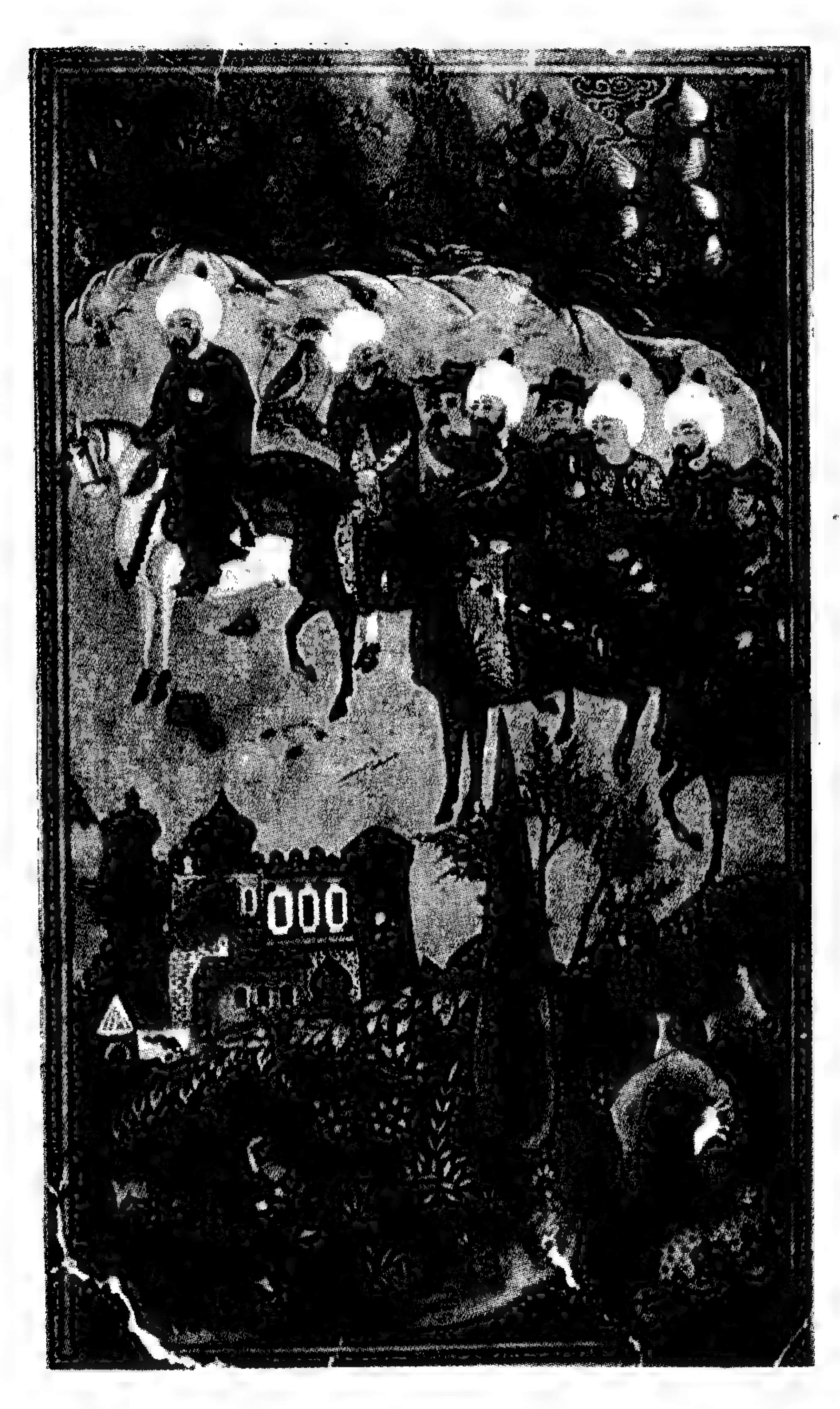
لوحة رقم ١٦٣



لوحة رقم ١٦٤



لوحة رقم ١٦٥



لوحة رقم ١٦٦



لوحة رقم ١٦٧



لوحة رقم ١٦٨



لوحة رقم ١٦٩

بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس الموضوعات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٥/ ٨٦

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٠٨٩٨ - ٧